

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Karoline Caetano Brito

PARATEXTOS FICCIONAIS EM *WATCHMEN*

GUARULHOS

2018

KAROLINE CAETANO BRITO

PARATEXTOS FICCIONAIS EM *WATCHMEN*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração Estudos Linguísticos, linha de pesquisa Linguagem em Novos Contextos, da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Ramos

GUARULHOS

2018

Brito, Karoline Caetano

Paratextos Ficcionalis em Watchmen / Karoline Caetano Brito. – Guarulhos, 2018.
189f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2018.

Orientador: Paulo Ramos.

Título em inglês: Fictional Paratexts in Watchmen

1. Watchmen. 2. Paratextos ficcionais. 3. Texto multimodal.
4. Intertextualidade. 5. Hipertextualidade.

KAROLINE CAETANO BRITO

PARATEXTOS FICCIONAIS EM *WATCHMEN*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração Estudos Linguísticos, linha de pesquisa Linguagem em Novos Contextos, da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Ramos

Aprovada em: 28 de agosto de 2018.

Prof. Dr. Paulo Ramos – Presidente
Universidade Federal de São Paulo

Prof^ª. Dra. Ana Luiza Ramazzina Guirardi – Avaliadora interna
Universidade Federal de São Paulo

Prof^ª. Dra. Kátia Regina Vighy Hanna – Avaliadora externa
Universidade Paulista

Prof. Dr. Gazy Andraus - Suplente
Universidade do Estado de Minas Gerais

GUARULHOS

2018

Aos meus pais, Eduardo e Sonia, por sempre acreditarem em mim e apoiarem meus sonhos. À minha avó Olaya (*in memoriam*) que aguardava esse momento e, com certeza, continua me acompanhando nessa estrada que está só começando.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, professor Dr. Paulo Ramos, sem o qual não conseguiria ter desenvolvido esta pesquisa. Sempre muito atencioso e paciente, direcionou meu caminho sem impor uma verdade absoluta, o que permitiu meu desenvolvimento e alimentou minha fome de conhecimento durante estes dois anos.

À minha família por sempre acreditar em mim e me incentivar a alcançar meus objetivos não importasse o quanto parecessem distantes ou impossíveis. “Ninguém pode dizer a você o que é ou não capaz de fazer”. Agradeço ao meu pai por, mesmo sem saber, ter feito eu me apaixonar por quadrinhos. Quando éramos crianças, eu e minha irmã, sempre recebíamos quadrinhos quando estávamos doentes ou íamos passar por horas de viagem em um carro. Pai, acho que nem eu sabia que tudo tinha começado ali. Agradeço a minha mãe por toda a parceria. Ela também foi se apaixonando por quadrinhos, inclusive *Watchmen*. Agradeço à Maria Antonieta, minha filha de quatro patas, que sempre me acompanhou por horas de trabalho no escritório e minha irmã que, mesmo não entendendo nada sobre o assunto, sempre deu incentivo, além dos meus primos-irmãos Catarina, Lucas, Scott e minha madrinha que sempre tiveram palavras de incentivo para comigo. Não posso esquecer da avó Lalinha que até os 94 anos acompanhou essa jornada (tenho certeza de que ainda acompanha), sempre perguntando quando eu me tornaria uma professora.

Agradeço aos meus amigos (prefiro não citar nomes), eles sabem de quem estou falando, que conversavam comigo sobre quadrinhos, perguntavam sobre como caminhava a dissertação, me diziam palavras de motivação e até deram uma ligadinha antes da Qualificação para dar um apoio moral. Aos antigos e aos novos, que conheci na UNIFESP, e espero que continuem fazendo parte da minha vida.

Agradeço às professoras Ana Luiza Ramazzina e Kátia Hanna, que fizeram parte de minha banca, por todas as observações e sugestões necessárias para o aprimoramento desta pesquisa. Agradeço também aos meus professores que foram inspiradores. Tive a sorte de cruzar o caminho de pessoas que amavam o que faziam, independente das dificuldades, e isso é maravilhoso. Pessoas que reconheceram meu esforço, questionaram minhas “certezas” e permitiram que eu terminasse esse pedaço da jornada mais forte, segura e sabendo que todo o esforço valeu a pena. Nesse momento acho importante dizer que além dos professores que me deram aula, os professores e pesquisadores convidados me ajudaram a pensar “fora da caixa” e enxergar possibilidades novas. Não poderia terminar esse texto sem antes agradecer

à professora Ilana Goldstein que já me acompanha há alguns anos e foi a primeira pesquisadora com quem conversei sobre o mestrado.

RESUMO

Esta pesquisa tem como foco analisar os textos multimodais apresentados ao final dos 11 primeiros capítulos de *Watchmen*, história em quadrinhos norte-americana roteirizada por Alan Moore e desenhada por Dave Gibbons, publicada nos Estados Unidos como uma maxissérie em 12 edições entre os anos de 1986 e 1987. Nosso objetivo principal é entender o papel que esses textos, que consideramos paratextos ficcionais, exercem sobre a obra. Para a análise, será adotada a edição em língua portuguesa publicada pela Panini Books, em 2011. Nossa hipótese é a de que existam paratextos não ficcionais – que estão relacionados à obra publicada, como o título, prefácio, capa etc – e ficcionais – que foram produzidos no contexto fictício e não existem de outra forma –, tendo nosso corpus enquadrado no segundo caso. O que se propõe aqui é realizar um diálogo entre Literatura, Linguística e Histórias em Quadrinhos, usando os conceitos de paratexto apresentados por Genette (1989; 2009); os fatores de contextualização de Marcuschi (2012); leitura hipertextual, conforme Koch (2015) e Xavier (2005; 2015); intertextualidade, de acordo com Koch (2016) e Cavalcante (2017); além da contextualização do corpus de pesquisa e a articulação com a história e teorias dos quadrinhos apresentadas por García (2012), Mazur e Danner (2014) e Gonçalo Junior (2004), juntamente com Moore e Gibbons (2011), Gibbons (2009), Millidge (2012) e Hanna (2016) no aprofundamento sobre *Watchmen*. Os paratextos estudados apresentam representações de diferentes gêneros, que vão desde trechos de uma autobiografia, a correspondências, artigos de revistas, entre outros todos simulando uma verossimilhança com o mundo real. Ao considerar a complexidade da obra como um todo, a escolha da análise de uma parcela mais restrita do texto nos permite um maior aprofundamento do estudo em algo singular – como os paratextos ficcionais ao final dos capítulos – e ao mesmo tempo traz um novo olhar para o tema sob o ponto de vista da pesquisa acadêmica na área de Letras.

Palavras-chave: *Watchmen*; paratextos ficcionais; texto multimodal; intertextualidade; hipertextualidade.

ABSTRACT

This research focuses on the multimodal texts presented at the end of the first 11 chapters of *Watchmen*, a North American comic book scripted by Alan Moore and designed by Dave Gibbons published in the United States as a maxiserie in 12 editions between the years of 1986 and 1987. Our main objective is to understand the role that these texts, which we consider fictional paratexts, exert on the work. For the analysis, will be adopted the portuguese language edition published by Panini Books in 2011. Our hypothesis is that there are non-fictional paratexts - which are related to the published work, such as the title, preface, cover, and so on - and fictional - that were produced in the fictitious context and do not exist in any other way - having our corpus framed in the second case. What is proposed here is to conduct a dialogue between Literature, Linguistics and Comics, using the concepts of paratexts presented by Genette (1989; 2009); the contextualisation factors of Marcuschi (2012); hypertext reading, according to Koch (2015) and Xavier (2005; 2015); intertextuality, according to Koch (2016) and Cavalcante (2017); besides the contextualization of the corpus of research and the articulation with the history and theories of the comics presented by García (2012), Mazur and Danner (2014) and Gonçalo Junior (2004), together with Moore and Gibbons (2011), Gibbons (2009) , Millidge (2012) and Hanna (2016) in depth on *Watchmen*. The studied paratexts present representations of different genres, ranging from excerpts from an autobiography, to correspondences, to journal articles, among others, all simulating a verisimilitude with the real world. In considering the complexity of the work as a whole, the choice of analyzing a narrower part of the text allows us to deepen the study into something singular - like the fictional paratexts at the end of the chapters - and at the same time brings a new look at the subject from the point of view of the academic research in the area of Literature.

Keywords: *Watchmen*; fictional paratexts; multimodal text; intertextuality; hypertextuality.

LISTA DE TABELAS

Tabela 01 – Relações textuais da transtextualidade	63
Tabela 02 – Paratextos ficcionais	70
Tabela 03 – Conceitos de intertextualidade	72
Tabela 04 – Intertextualidade por relação de copresença	74
Tabela 05 – Fontes e autores ficcionais	126

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Tarzan	22
Figura 02 – Flash Gordon	22
Figura 03 – Primeira aparição de Superman, na capa da <i>Action Comic</i> n. 1	23
Figura 04 – Primeira aparição de Batman, na capa da <i>Detective Comics</i> n. 27	23
Figura 05 – Capa de <i>Captain America</i> n. 1	24
Figura 06 – Selo utilizado pelo <i>Comic Code Authority</i>	26
Figura 07 – Capa da revista <i>Showcase</i> n. 4	27
Figura 08 – Capa da <i>Zap Comix</i> n. 1	29
Figura 09 – Capa da <i>Zap Comix</i> n. 2	29
Figura 10 – Ilustração de Ismael Alejandro Moreno Ozuna, em comemoração aos 25 nos de publicação de Maus, <i>Watchmen</i> e Batman – Cavaleiro das Trevas	32
Figura 11 – Capa de Maus	32
Figura 12 – Capa de Batman – Cavaleiro das Trevas	32
Figura 13 – Capa de <i>Watchmen</i>	32
Figura 14 – Capas da edição norte-americana de <i>Watchmen</i> (1986-1987)	34
Figura 15 – Página estruturada em 9 quadros	35
Figura 16 – Quadros da história principal intercalados com <i>Contos do Cargueiro Negro</i>	37
Figura 17 – Abertura do capítulo IV	38
Figura 18 – Demonstrando a forma como a capa é criada a partir da ampliação de um dos quadros da primeira página do respectivo capítulo	38
Figura 19 – Título “Relojoeiro”	39
Figura 20 – O título RELOJOEIRO aparece apenas na segunda página do capítulo e se refere à citação que aparece no último quadro da última folha do mesmo capítulo, conforme marcação em vermelho	39
Figura 21 – Citação destacada por nós em vermelho	39
Figura 22 – Exemplo de página de paratexto ficcional	40
Figura 23 – Imagem do relógio, cujos ponteiro se aproximam da meia-noite ao final de cada capítulo	40
Figura 24 – Homens-Minuto – Da esquerda para a direita temos Silhouette, Traça, Dollar Bill, Coruja Original, Capitão Metrópole, Espectral Original, Justiça Encapuzada e, abaixo, Comediante	41

Figura 25 – Personagens da <i>Charlton Comics</i> . Na sequência, temos da esquerda para a direita: Pacificador, Thunderbolt, Capitão Átomo, Questão, Sombra da Noite e Besouro Azul	42
Figura 26 – Cena em que Rorschach entra pela janela do apartamento de Edward Blake	45
Figura 27 – Funeral de Edward Blake, o Comediante	46
Figura 28 - Anúncio do lançamento de <i>Watchmen</i> no Brasil	54
Figura 29 – Capas de <i>Watchmen</i> , publicado pela Editora Abril (1988-1989)	55
Figura 30 – Capa de <i>Watchmen</i> , publicado pela Editora Abril (1989)	56
Figura 31 – Capas de <i>Watchmen</i> , publicado pela Abril Jovem (1999)	57
Figura 32 – Capas de <i>Watchmen</i> , publicado pela Via Lettera (2005 - 2006)	58
Figura 33 – Capas de <i>Watchmen</i> , publicado pela Panini Books em dois volumes (2009)	59
Figura 34 – Capa de <i>Watchmen</i> , publicado pela Panini Books (2011)	60
Figura 35 – Paratextos editoriais e fatores de contextualização	66
Figura 36 – Processo criativo para o desenvolvimento do personagem Dr. Manhattan	68
Figura 37 – Tira	73
Figura 38 – Otto	74
Figura 39 – “À meia-noite, todos os agentes...”	75
Figura 40 – “Contemplai minhas obras, ó poderosos...”	76
Figura 41 – A autobiografia	77
Figura 42 – “O juiz de toda a Terra	82
Figura 43 – “Dois cavaleiros se aproximavam...”	83
Figura 44 – Capa	88
Figura 45 – Folha de rosto	88
Figura 46 – Quarta capa	89
Figura 47 – Capas originais dos 12 capítulos	90
Figura 48 – Texto de Alan Moore	92
Figura 49 – Texto de Dave Gibbons	93
Figura 50 – Processo criativo para o desenvolvimento do personagem Coruja	95
Figura 51 – Descrição e desenhos de Homens-Minutos	96
Figura 52 – Texto sobre o Mundo de <i>Watchmen</i>	97
Figura 53 – Primeira página do roteiro de <i>Watchmen</i> n.1.....	98
Figura 54 – Páginas do paratexto ficcional I	100
Figura 55 – Páginas do paratexto ficcional II	102

Figura 56 – Páginas do paratexto ficcional III	103
Figura 57 – Páginas do paratexto ficcional IV	105
Figura 58 – Páginas do paratexto ficcional V	106
Figura 59 – Páginas do paratexto ficcional VI	107
Figura 60 – Páginas do paratexto ficcional VII	108
Figura 61 – Páginas do paratexto ficcional VIII	109
Figura 62 – Páginas do paratexto ficcional IX	110
Figura 63 – Páginas do paratexto ficcional X	111
Figura 64 – Páginas do paratexto ficcional XI	112
Figura 65 – Recorte do paratexto I	113
Figura 66 – Recorte do paratexto II	113
Figura 67 – Recorte do paratexto III	114
Figura 68 – Recorte do paratexto V	114
Figura 69 – Recorte do paratexto VII	115
Figura 70 – Recorte do paratexto IX	117
Figura 71 – Detalhe da ficha policial	119
Figura 72 – Terceira página do paratexto VI	120
Figura 73 – Quarta página do paratexto I	121
Figura 74 – Quinta página do paratexto I	122
Figura 75 – Sexta página do paratexto I	123
Figura 76 – Sexta página do paratexto II	123
Figura 77 – Primeira página do paratexto IV	124
Figura 78 – Homem Vitruviano	125
Figura 79 – Primeira página do paratexto VIII	129
Figura 80 – Segunda página do paratexto VIII	131
Figura 81 – Carta de Capitão Metr�pole	132
Figura 82 – �ltima página do paratexto IX	133

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 – “SE EU TIVESSE IDEIA, TERIA ME TORNADO UM RELOJOEIRO”	20
1.1 – Mudanças que possibilitaram a criação de <i>Watchmen</i>	20
1.1.1 – Surgem os super-heróis.....	21
1.1.2 – Quadrinhos autorais.....	27
1.2 – A obra	33
1.2.1 – Vigilantes mascarados	42
1.2.2 – Resumo dos capítulos	44
1.3 – <i>Watchmen</i> no Brasil	53
2 – ENTORNOS DO TEXTO	62
2.1 – Paratexto	62
2.2 – Intertextualidade	71
2.3 – Hipertextualidade	78
2.4 – Amarrando as ideias	84
3 – ANÁLISE	86
3.1 – Paratextos não ficcionais	87
3.2 – Paratextos ficcionais	99
3.2.1 – Resumos	99
3.2.2 – Categorias de análise	112
3.2.2.1 – Fatores de Contextualização	112
3.2.2.2 – Intertextualidade Externa	121
3.2.2.3 – Intertextualidade Interna	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	138
ANEXOS	143

INTRODUÇÃO

Escolher um tema de pesquisa é sempre algo difícil, que deve ser feito com paciência e critério, já que vai exigir muitas horas de dedicação e reflexão. Em nosso caso, ao optarmos por uma história em quadrinhos (doravante HQ) como tema de pesquisa, outras dificuldades foram encontradas. Mesmo sabendo que a cada ano cresce o número de dissertações e teses sobre o tema, ainda é restrito o número de programas de mestrado e doutorado que possuem professores interessados em orientar esse tipo de trabalho. Acreditamos que esses fatores contribuam para o panorama do “estado da arte” deste estudo.

Esta pesquisa está inserida na linha de Linguagem em Novos Contextos da área de concentração de Estudos Linguísticos, do Programa de Pós-graduação em Letras, da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da UNIFESP, e tem como corpus textos multimodais incluídos ao final dos primeiros 11 capítulos da história em quadrinhos *Watchmen*. Escrita por Alan Moore e desenhada por Dave Gibbons, ela foi publicada nos Estados Unidos pela editora *DC Comics*. No Brasil, teve seis edições diferentes. A mais recente, que será também objeto desta análise, foi editada pela Panini Books em 2011. Nosso objetivo principal é entender o papel que esses textos, considerados por nós como paratextos ficcionais, exercem sobre a obra. Esse recurso, tão complexo, ainda é pouco utilizado na produção de HQs, não existindo estudos a respeito no país e, até onde pudemos apurar, no exterior também.

O que propomos é a geração um diálogo entre Literatura, Linguística e HQ. Para isso, utilizamos os conceitos de paratexto apresentados por Genette (1989; 2009); os fatores de contextualização de Marcuschi (2012); leitura hipertextual, conforme Koch (2015) e Xavier (2005; 2015); intertextualidade, de acordo com Koch (2016) e Cavalcante (2017); além da contextualização do corpus de pesquisa e a articulação com a história e teorias dos quadrinhos apresentadas por García (2012), Mazur e Danner (2014) e Gonçalo Junior (2004), juntamente com Moore e Gibbons (2011), Gibbons (2009), Millidge (2012) e Hanna (2016) no aprofundamento sobre *Watchmen*. Salientamos aqui que o diálogo entre as teorias Literária e Linguística é incentivado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Estado de São Paulo.

Acreditamos que, ao final da pesquisa, poderemos provar nossa hipótese de que existam paratextos não ficcionais – que estão relacionados à obra publicada, como o título, prefácio, capa etc – e ficcionais – que foram produzidos no contexto fictício e não existiriam de outra forma –, tendo nosso corpus enquadrado no segundo caso.

Para chegarmos ao objetivo principal e provar nossa hipótese, foram estabelecidos alguns objetivos específicos:

- 1) analisar o papel que os 11 paratextos exercem na construção de sentido da narrativa;
- 2) investigar as diferentes possibilidades de leitura desses paratextos, a partir de sua hipertextualidade, e a forma como interferem na visão e na compreensão da obra como um todo;
- 3) examinar de que forma os fatores de contextualização, assim como a intertextualidade, são utilizados para trazer verossimilhança a obra e, ao mesmo tempo, são essenciais para a construção da ficcionalidade paratextual.

Além de apresentar paratextos ficcionais, a escolha de *Watchmen* para análise se deve também por sua importância para a história das HQs. Ela é considerada um marco na produção de histórias em quadrinhos mais complexas, com temas adultos, em arcos de histórias fechadas – com começo, meio e fim –, além de ter sido vencedora de diversos prêmios como quatro *Eisner Awards*¹, quatro *Kirby Awards*², sete *Harvey Awards*³ e um *Hugo Awards*⁴, sendo a única HQ a ganhar esse prêmio. Em 2005, a *Time Magazine* publicou a lista dos “100 Melhores Romances em Língua Inglesa desde 1923” e *Watchmen* foi a única história em quadrinhos citada.

A HQ é uma história de super-heróis que se passa em uma Nova Iorque alternativa, em 1985, e a trama gira em torno de um possível complô para matar vigilantes mascarados.

Os 11 textos que compõem nosso corpus aparecem ao final dos primeiros 11 capítulos da obra e procuram representar gêneros bastante diferentes, sendo que:

¹ Premiação de arte sequencial, nomeada em homenagem ao artista Will Eisner, teve sua primeira edição no ano de 1988 e existe até hoje.

² Premiação de arte sequencial, nomeada em homenagem ao artista Jack Kirby, que teve apenas três edições, nos anos de 1985, 1986 e 1987.

³ Premiação de arte sequencial, nomeada em homenagem ao autor Harvey Kurtzman. O prêmio Harvey Awards foi criado em 1988, como sucessor dos Kirby Awards, extinto no ano anterior.

⁴ Em homenagem a Hugo Gernsback, autor de ficção científica, premia os melhores trabalhos literários na área de fantasia e ficção científica.

- 1º, 2º e 3º são “trechos da autobiografia de Hollis Mason” – um dos personagens que fez parte do primeiro grupo de heróis mascarados;
- 4º trata de fragmentos de um livro intitulado “Dr. Manhattan: o super-homem e as superpotências” – que discute o que pode acontecer ao mundo quando um único ser é tão poderoso em um contexto político de iminente Guerra Nuclear;
- 5º apresenta o capítulo 5 do livro teórico “A Ilha do Tesouro: a tesouraria dos quadrinhos” – que mostra um panorama do mercado de quadrinhos a partir da década de 1950 e a produção de HQs de piratas, inclusive *Contos do Cargueiro Negro*, que é lida por um dos personagens secundários da obra;
- 6º expõe a ficha policial de um dos personagens, juntamente com um relatório psiquiátrico, algumas redações que ele escreveu durante sua infância em um abrigo e um bilhete do psiquiatra que o está entrevistando;
- 7º é um artigo científico retirado do “*Journal of The American Ornithological Society*”, de 1983, escrito pelo personagem Coruja;
- 8º é composto por alguns artigos jornalísticos do “New Frontiersman”, em fase de editoração;
- 9º apresenta reportagens, entrevistas jornalísticas, resenha cinematográfica e correspondências, armazenadas no Livro de Recortes de Sally Júpiter;
- 10º e 11º se referem ao personagem Ozymandias, sendo o primeiro composto por um folheto promocional, uma introdução de livro e uma troca de correspondências entre o personagem e sua equipe de marketing e o segundo por uma entrevista concedida por Adrian Veidt à revista “Nova Express”.

A pesquisa pode ser classificada como explicativa, já que visa à identificação, à análise e à interpretação dos objetivos citados anteriormente. Isso se dará por meio de observação indireta, neste caso, sendo usada apenas pesquisa bibliográfica (método qualitativo). Sites, blogs e revistas especializadas em quadrinhos, digitais ou impressos, também serão utilizados no estudo como forma de complementação aos livros teóricos sobre quadrinhos.

Ao considerar a profundidade da obra, a escolha da análise de uma parcela mais restrita do texto nos permite um maior aprofundamento do projeto em algo tão complexo – como os paratextos ficcionais ao final dos capítulos – e, ao mesmo tempo, desconsiderado sob

o ponto de vista da pesquisa acadêmica na área de Letras. Conforme apontaremos adiante, mesmo aumentando o número de pesquisas na área de quadrinhos, não encontramos nenhum texto acadêmico que analise nosso corpus sob esta perspectiva.

Segundo Creswell (2007, p. 55), “uma das primeiras tarefas de um pesquisador trabalhando com um novo tópico é organizar a literatura sobre o tópico. [Permitindo] entender como seu estudo agrega, amplia ou reproduz uma pesquisa já completada”. Ao realizar esta revisão da literatura, o que nos interessa é “compartilhar com o leitor os resultados de outros estudos que estão proximamente relacionados ao estudo que está sendo relatado” (op. cit., p. 45). Nesse caso, acredita-se, com base na revisão bibliográfica, que o enfoque aqui proposto não tenha ainda sido abordado com as mesmas “lentes”.

Assim como indicado por Beaud (2014), temos realizado buscas desde o início deste estudo nas bases de dados e repositórios das bibliotecas das principais universidades brasileiras como USP (Universidade de São Paulo), PUC (Pontifícia Universidade Católica), UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas), UFF (Universidade Federal Fluminense), entre outras, além da plataforma Scielo, o portal de periódicos da CAPES, Google Acadêmico e a plataforma BDTD (Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações), mas apenas os resultados desta última serão apresentados por nós, como forma de exemplificar quantitativamente o Estado da Arte desta pesquisa. A metodologia utilizada foi: inicialmente uma busca pela palavra-chave história em quadrinhos, posteriormente pela palavra-chave *Watchmen*. A partir do(s) resultado(s) encontrado(s), foram separados os trabalhos acadêmicos que tinham como objeto de estudo *Watchmen* dos que apenas citavam a obra. Em seguida, foram selecionados quais se focavam em estudos sobre os textos multimodais apresentados ao final dos primeiros 11 capítulos da HQ.

O levantamento apresentou que, nos últimos 26 anos, foram submetidos à plataforma BDTD 927 trabalhos de pós-graduação, sendo 707 dissertações e 220 teses que citaram ou apresentaram como assunto a palavra-chave história em quadrinhos. Apenas em 22 casos, sendo 21 dissertações e uma tese, a palavra-chave *Watchmen* foi utilizada. Destes, apenas dez⁵ trabalhos acadêmicos, nos últimos seis anos, tiveram como objeto de estudos a obra citada e nenhum apresentava o mesmo foco de pesquisa proposto neste projeto. Possivelmente outros trabalhos foram publicados e não estão disponíveis por esta plataforma, porém ela pode servir como um panorama dos trabalhos acadêmicos na área de quadrinhos e das produções

⁵ Jacques (2012); Bezerra (2016); Carneiro (2009); Czizewski (2011); Duarte (2009); Krakhecke (2009); Marangoni (2006); Pigozzi (2013); Vidal (2014); Soares (2016); Hanna (2016).

que citaram ou focaram *Watchmen* como objeto de estudos.

Até o momento, mesmo utilizando diversos sistemas de busca diferentes, foi encontrado apenas um artigo científico analisando o mesmo corpus (LIMA, 2009), mas, neste caso, feito sob a ótica da comunicação social. Em *Watchmen: ficção e contexto sociocultural*, o autor foca sua pesquisa no mesmo corpus escolhido por nós e analisa as relações entre ficção e contexto sociocultural da HQ, apontando que a partir da série de textos anexos (paratextos ficcionais para nós) a história é aprofundada e cria uma sensação de verossimilhança de um mundo real para seus personagens. Em contraponto, o que nos diferencia é o fato do autor desenvolver seu artigo sob o ponto de vista da comunicação social enquanto nós analisamos nosso corpus sob a ótica de linguagem em novos contextos, gerando diálogo entre Literatura, Linguística e Teoria e História das HQs.

Acreditamos, pelos levantamentos realizados, na existência de um ineditismo na proposta de análise do papel destes textos multimodais nos Estudos de Linguagem, tanto pelo corpus escolhido quanto pela geração de diálogo entre a Teoria Literária e a Teoria Linguística.

Esta dissertação se divide em três capítulos.

O primeiro apresenta uma análise histórica das mudanças no mercado e na criação de quadrinhos, em particular nos Estados Unidos, que levaram à possibilidade de surgimento de uma HQ como *Watchmen*. Ainda nesse capítulo, apresentaremos: um detalhamento da obra e de seu processo de criação, resumos dos capítulos e as diferentes formas como foi editada no Brasil.

O segundo capítulo expõe nosso referencial teórico. Apresentamos o surgimento, desenvolvimento e forma como aplicaremos os conceitos de paratexto, intertextualidade e hipertextualidade. Por último, no terceiro capítulo, expomos nossa análise de elementos dos paratextos ficcionais, encontrados integralmente no material anexo (Anexos A-K). Aproveitamos para esclarecer que, por nosso objeto de pesquisa ser uma história em quadrinhos, um texto multimodal, portanto, cremos ser necessário que a dissertação seja ilustrada ao máximo para que a análise ocorra de forma apropriada. Tentaremos também, a título de esclarecimento do leitor, incluir notas de rodapé onde for necessário o esclarecimento de determinado assunto, principalmente no campo da história.

Como elemento final desta introdução, acreditamos ser importante esclarecer também nosso entendimento sobre o conceito de texto, já que todas as relações conceituais e análises

que desenvolveremos estarão baseadas na forma como compreendemos esse termo. Mesmo dentro da Linguística Textual (LT), o texto tem sido pesquisado sob diferentes olhares. Em nosso caso, a perspectiva utilizada é a que o enxerga como o local de interação. Essa noção – que pode ser encontrada no entendimento do conceito por autores como Marcuschi (2008), Koch (2009), Koch e Elias (2006) e Cavalcante (2017) – foi desenvolvida por Beaugrande (1997), que compreende o texto como um evento comunicativo em que convergem ações linguísticas, culturais, sociais e cognitivas.

Entendemos que o texto deve ser considerado como local de interação, seja ele oral ou escrito, como esclarecem Koch e Elias (2006, p. 12):

O lugar mesmo de interação – como já dissemos – é o texto, cujo sentido “não está lá”, mas é construído, considerando-se, para tanto, as “sinalizações” textuais dadas pelo autor e os conhecimentos do leitor, que, durante todo o processo de leitura, deve assumir uma atitude “responsiva ativa”. Em outras palavras, espera-se que o leitor concorde ou não com as ideias do autor, complete-as, adapte-as etc.

Acreditamos ainda que, inicialmente, é necessário entender a LT como um “campo teórico que se preocupa com os estudos ligados ao texto, seja ele escrito, oral ou multimodal, multissemiótico ou híbrido” (RAMOS, 2011, p. 11) para, em seguida, ampliarmos a noção de texto para além do verbal. Neste caso, nos baseamos em Cavalcante e Custódio Filho (2010) para afirmar que

[...] a natureza multifacetada do texto comporta em sua constituição a possibilidade de a comunicação ser estabelecida não apenas pelo uso da linguagem verbal, mas pela utilização de outros recursos semióticos. Da mesma forma que também as pinturas e os sinais de trânsito são textos, pois ambos entram no rol de eventos que se baseiam numa superfície ao mesmo tempo em que remetem a elementos sociocognitivos necessários à interpretação (p. 64).

É o caso da obra aqui analisada, *Watchmen*, bem como de seus paratextos ficcionais, objeto principal desta pesquisa.

1 – “SE EU TIVESSE IDEIA, TERIA ME TORNADO UM RELOJOEIRO”

“Moore realizou uma das melhores histórias em quadrinhos do mundo moderno, juntando o universo dos super-heróis típicos norte-americanos com o dimensionamento intelectual característico dos europeus” (GOIDA; KLEINERT, 2011, p. 328)

Neste capítulo, realizaremos uma análise da obra norte-americana *Watchmen*, de Alan Moore e Dave Gibbons, a partir de estudos relacionados à história das HQs. Apresentaremos as características que a tornam tão importante (cf. GOIDA; KLEINERT, 2011), detalharemos o longo processo de mudança e desenvolvimento que as histórias em quadrinhos sofreram até que as condições criativas e de mercado fossem propícias para a publicação de um trabalho como esse e mergulharemos no mundo de *Watchmen* para que seja possível compreender a narrativa, de modo a desenvolver as análises que serão apresentadas no último capítulo.

1.1 – Mudanças que possibilitaram a criação de *Watchmen*

Acreditamos que *Watchmen* tenha sido criado em um momento muito oportuno, quando ocorriam mudanças no mercado norte-americano e o desenvolvimento criativo dos quadrinhos se encontrava em expansão. Por esse motivo, neste tópico apontaremos o que consideramos como os fatores mais importantes que levaram a essa criação, sob o ponto de vista das condições comerciais e de mercado de trabalho nos Estados Unidos, onde a série foi editada e publicada.

A indústria de quadrinhos daquele país passou por muitas mudanças que influenciaram as condições de produção dos artistas, mas também foram elas que, mesmo nas piores fases, mantiveram o mercado em movimento. Esta instabilidade trouxe a evolução artística.

O mercado editorial dos Estados Unidos soube aproveitar as oportunidades de crescimento e se reinventar nos momentos de crise. Contextualizaremos essas mudanças, destacando alguns eventos considerados por nós como pontos de virada. Estes vão desde a entrada de novos artistas no mercado depois de 1929, passando pelo surgimento dos super-

heróis que contribuíram para a expansão do consumo durante a Segunda Guerra Mundial, pelo período de censura, que foi crucial para que os artistas fossem atrás de novas formas de criação e distribuição das obras, pela criação do sistema de mercado direto, que revolucionou a indústria, até a chamada “invasão britânica”, que trouxe roteiros mais complexos desenvolvidos por autores ingleses.

Cada ponto foi essencial para a possibilidade de criar uma narrativa complexa, recheada de questionamentos políticos e sociais, indicada para um público específico, além, é claro, da liberdade de desenvolver uma história maior, com começo, meio e fim, que seria publicada de forma seriada e vendida pela *DC Comics* (editora de personagens como *Super-Homem* e *Batman*), que divide com a *Marvel Comics* (publica *Homem-Aranha*, *Vingadores*, *X-Men*, entre outras criações) o predomínio na publicação de quadrinhos do mercado norte-americano.

1.1.1 – Surgem os super-heróis

A quebra da Bolsa em Nova Iorque, em 1929, deu um impulso ao mercado de HQs nos Estados Unidos. A diminuição do poder de consumo levou a população a encontrar nos *comics*⁶ um caminho de fuga psicológica. As HQs eram diversões certas e baratas – cerca de 10 centavos – e os heróis das histórias traziam a esperança que não se via na realidade (GIMENEZ MENDO, 2008, p. 16).

Mais do que apenas alavancar o consumo, esse período trouxe uma leva de bons e novos artistas ilustradores. Um importante exemplo é o de Hal Foster, que trabalhava para a publicidade, mas, em 1929, aceitou o desafio de ilustrar as primeiras tiras de *Tarzan*, adaptado diretamente do livro de Edgar Rice Burroughs. Segundo Kane (2016)⁷, depois das primeiras dez semanas de publicação da tira, Foster, que se considerava primeiro um artista e achava o quadrinho uma mídia inferior, retornou à publicidade. Foi apenas em 1931, com a Grande Depressão⁸ e as dificuldades das agências de publicidade, que ele voltou a ilustrar as páginas dominicais de *Tarzan*. A receptividade dos fãs foi tão grande que Foster acabou gostando da

⁶ *Comics* é o nome dado aos quadrinhos nos Estados Unidos e é usado aqui como forma sinônima.

⁷ Escreveu sobre a história de Hal Foster para a edição brasileira de Príncipe Valente – Nos Tempos do Rei Artur, publicada pela editora Pixel em outubro de 2016.

⁸ A Grande Depressão foi a forma como ficou conhecida a crise econômica mundial, que teve início com a quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque, em 1929.

experiência e, em 1937, publicou sua primeira criação, *Príncipe Valente nos Tempos do Rei Arthur*.

Essa Era de Ouro, rótulo bastante usado para sistematizar a trajetória dos quadrinhos do mercado norte-americano, foi marcada pelo crescimento e desenvolvimento criativo intenso das HQs. Diversos novos gêneros foram criados, como ficção científica, aventuras, policial, entre outros. *Buck Rogers no Século 25*, de Dick Calkins, e *Tarzan* (Figura 01), do já citado Hal Foster, deram início a uma série de importantes personagens, como *Mandrake* e *Fantasma*, de Lee Falk, *Flash Gordon* (Figura 02) e *Jim das Selvas*, ambos de Alex Raymond, entre outros que também ganharam vida no mesmo período.



Figura 01 – Tarzan

Fonte:

<http://artcontrarian.blogspot.com/2011/08/choose-your-favorite-tarzan.html>



Figura 02 – Flash Gordon

Fonte: <https://13thdimension.com/13-images-an-alex-raymond-birthday-celebration/>

O *comic book*, nome dado ao formato revista, tal qual a conhecemos hoje em dia, começou a ser criado em 1933, com edições baratas, nas quais inicialmente eram compiladas tiras que haviam sido publicadas nos jornais. Este foi, na leitura de García (2012),

um passo decisivo na evolução dos quadrinhos, pois permite que se desliguem da imprensa geral ou humorística e alcancem uma autonomia como meio, além de ser um suporte onde terão espaço, finalmente, as histórias de longa extensão, ou pelo menos de extensão superior a uma página” (GARCÍA, 2012, p. 112).

Já em 1936, foram publicadas as primeiras histórias inéditas criadas especificamente para esse novo suporte, vendidas em bancas e mercearias. A expansão do mercado pedia histórias mais longas e narrativas mais elaboradas.

Segundo Gonçalves Junior (2004), havia mais uma novidade. Esse novo suporte⁹ – que consistia de um tabloide dobrado ao meio e grampeado, sem capa – trazia aventuras completas em quadrinhos, ao invés dos tradicionais episódios semanais dos jornais.

Mais um marco do início dessa Era de Ouro dos quadrinhos norte-americanos é o surgimento do personagem *Superman* na capa da primeira edição da revista *Action Comics* (Figura 03). Criado por Jerry Siegel e Joe Shuster em 1938, ele foi considerado o primeiro super-herói dos quadrinhos norte-americanos. O sucesso foi tanto que ele abriu as portas para diversos outros que foram criados. “Os estudiosos afirmam que entre 1940/45 surgiram perto de 400 super-heróis, embora poucos tenham realmente permanecido” (GOIDA; KLEINERT, 2011, p. 10). Alguns dos mais conhecidos são *Batman* (Figura 04), criado por Bob Kane em 1939, trazendo consigo fortes traços dos romances policiais¹⁰, além de *Príncipe Namor*, *Tocha Humana*, *Capitão Marvel*, entre outros.

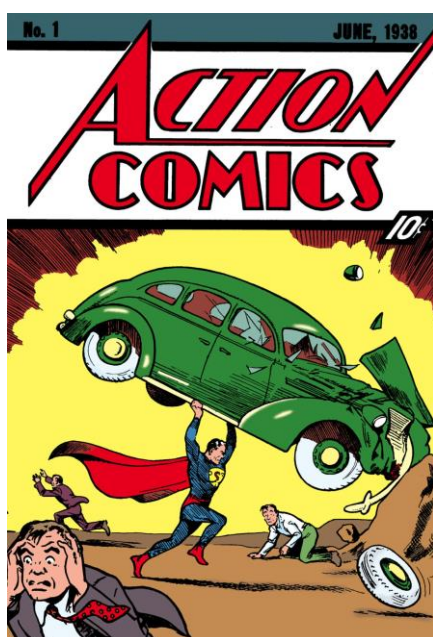


Figura 03 – Primeira aparição de Superman, na capa da *Action Comic* n. 1
Fonte: Gravett (2012, p. 110)



Figura 04 – Primeira aparição de Batman, na capa da *Detective Comics* n. 27
Fonte: Gravett (2012, p. 118)

Nesse período, os quadrinhos mostraram que atraíam um público próprio, mais jovem e entusiasmado, e diferente daquele que consumia os jornais. Segundo García (2012), a

⁹ Esclarecemos que, neste momento, a partir das leituras de Debray (1993), Marcuschi (2008), Távora (2008) e Chartier (1999), consideramos suporte como o responsável pela materialidade do texto. Acreditamos que sua mudança leva a diferentes formas de leitura e de interação do leitor com a obra.

¹⁰ Como a revista *pulp* do personagem Sombra.

possibilidade de trabalho pago fez com que diversos jovens criassem estúdios de produção de quadrinhos. Eram fãs que começavam a se apossar de sua mídia. Nesse momento, raramente havia a devolução dos originais ou era dado o crédito para os criadores. Ainda segundo o autor, os mais capazes e atentos desenvolveram uma metodologia organizada de agenciamento comercial para se inserirem e permanecerem no mercado, como foi o caso de Will Eisner, criador do personagem *Spirit* e tido como um dos principais criadores da área.

A iminência da entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial foi impulsionadora de mudanças nas HQs. As histórias deixaram seu caráter até então ingênuo e passaram a trabalhar a favor das questões políticas e ideológicas, como podemos ver na criação do *Capitão América*, em março de 1941. O personagem lutou contra Hitler (Figura 05), nos quadrinhos, antes mesmo dos Estados Unidos, que entraram no conflito apenas em dezembro daquele ano, depois do ataque a *Pearl Harbor*¹¹. Os super-heróis passaram a ser de suma importância para o governo. “O Capitão América era um panfleto. E havia um imenso público para essa fórmula. Leitores que pouco depois se alistariam e combateriam numa guerra mundial. Um público a quem o Capitão faria companhia nas trincheiras” (PATATI; BRAGA, 2006, p. 81).



Figura 05 – Capa de *Captain America* n. 1
Fonte: Gravett (2012, p. 118)

¹¹ *Pearl Harbor* é o nome da base naval norte-americana, localizada no Havaí, que foi atacada pelos japoneses, dando início à participação dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial.

“No geral, os gibis venderam muito bem nessa fase, seja por seus preços baixíssimos ou por apresentar às massas histórias retratando o triunfo do bem sobre o mal” (TRINDADE, 2010, p. 8). Isso explicaria o fato da criação de centenas de personagens no momento em que os Estados Unidos entraram na Segunda Guerra Mundial e do sumiço da maior parte ao fim do conflito. Não havia mais tanto interesse por esse tipo de publicação e diversos títulos foram cancelados.

Em 1945, em meio a esse processo, surgiu a *DC Comics*, criada a partir da fusão de duas outras editoras, a *All American Publications* e a *National Periodical Publications*. Décadas depois, ela iria publicar *Watchmen*.

Se os super-heróis haviam sido fundamentais para consolidar e popularizar o formato da revista em quadrinhos, seu declínio não diminuiu o auge do suporte (GARCÍA, 2012, p. 122). O período de glória das HQs ainda conseguiu se manter até meados de 1950 quando, com a queda das superaventuras, as histórias de terror e crimes ganharam espaço e “abriram as portas” para diversos outros gêneros que foram criados. Entre o final da década de 1940 e início da de 1950, muitos adultos passaram a se interessar por esses novos gêneros de HQ.

No início dos anos 1950, a *EC Comics* - dirigida por William Gaines - foi a editora de maior destaque na produção de quadrinhos de horror, ficção científica, crime e guerra, além de seu grande sucesso, a revista satírica *MAD*. “Nem todos os quadrinhos da *EC* tinham grandes vendas, mas a dedicação de Gaines à qualidade significava que livros de sucesso, como os títulos de terror, ajudariam a manter os quadrinhos de guerra e de ficção científica.” (PUSTZ, 1999, p. 31) (tradução nossa)¹². Porém, logo surgiram os primeiros entraves.

Já no final dos anos de 1940, ocorreram as primeiras tentativas de aprovar leis restritivas para os *comic books*. Os adultos passaram a prestar mais atenção aos costumes dos jovens no pós-guerra e as HQs, assim como outras novas formas de comunicação em massa, passaram a tirar o sono dos pais. Apoiados pelas paróquias, grupos de cidadãos “chegaram a produzir queimas públicas de revistas em quadrinhos” (GARCÍA, 2012, p. 152).

Intelectuais e psiquiatras condenavam o poder negativo que acreditavam que essas histórias tinham sobre o leitor. Em 1954, o psiquiatra alemão nacionalizado estadunidense Fredric Wertham publicou o livro *Seduction of the Innocent*, no qual tachava as HQs de perniciosas para os jovens que poderiam se sentir encorajados a ter as mesmas atitudes vistas nas histórias. O livro de Wertham chegou às livrarias num momento em que os Estados

¹² “Not all of EC’s comics were big sellers, but Gaines’s dedication to quality meant that successful books, like the horror titles, would help support the war and Science fiction comics. (PUSTZ, 1999, p. 31)

Unidos viviam, em pleno século XX, o macarthismo¹³, um período de radicalização política e moral que lembrava os tempos da Inquisição (GONÇALO JUNIOR, 2004, p. 236).

Como consequência da publicação de Wertham, o senado norte-americano promoveu uma série de audiências para debater a violência nos quadrinhos. Levados pela pressão da mídia e o boicote às bancas, como forma de resposta à população, foi criado em 1954, de forma voluntária, através da união das editoras norte-americanas, o *Comic Code Authority* (Figura 06). Esse “Código de Ética dos Quadrinhos” serviu como autocensura para a imposição de novos códigos morais às revistas, regulamentando o conteúdo das histórias em quadrinhos lidas pelos público norte-americano. A *EC Comics*, uma das editoras mais atingidas, por focar em gêneros que passaram a ser censurados, conseguiu se manter graças à revista *MAD*, que teve seu tamanho alterado¹⁴ como forma de não atrair a atenção da censura.

O código castrou com rigor a criatividade dos *comics* americanos nas três décadas seguintes e os jogou numa crise sem precedentes nos oito anos após a sua criação. As vendas caíram de forma vertiginosa até o final da década de 50. Alguns críticos chegaram a considerar os *comic books* como uma forma de imprensa decadente, condenada a desaparecer. (GONÇALO JUNIOR, 2004, p. 244)



Figura 06 – Selo utilizado pelo *Comic Code Authority*
Fonte: <http://www.universohq.com/materias/quadrinhos-adultos-censura-e-outros-bichos-do-mercado/>

Em outubro de 1956, a *DC Comics* fez a primeira reformulação em um de seus personagens, o Flash – na revista *Showcase 4* (Figura 07), Barry Allen passava a viver o super-herói, e não mais Jay Garrick, sua contraparte da década de 1940. Esse foi um dos

¹³ O termo macarthismo tem origem no nome do senador republicano Joseph McCarthy, autor de leis anticomunistas, que atuou com força no Congresso durante o período da Guerra Fria.

¹⁴ As histórias em quadrinhos em geral tinham um tamanho padrão, então, ao alterar o formato da *MAD*, ela passou a não ser percebida como uma revista para público infantil, conseguindo escapar do “radar” da censura.

primeiros passos para o fim da Era de Ouro, marcada pela moderação e controle do conteúdo das publicações, e por uma revitalização dos personagens e séries, que ficaria mais visível a partir da década de 1960.



Figura 07 – Capa da revista *Showcase* n. 4.

Fonte: <http://www.terrazero.com.br/2013/09/fda-showcase-apresenta-o-flash/>

1.1.2 – Quadrinhos autorais

Depois de mais de uma década de autocensura da indústria e consequente infantilização do conteúdo das HQs nos Estados Unidos, o movimento *underground*, nascido a partir da contracultura dos anos 1960, trouxe uma nova vida aos denominados *comix* – com “x” no final da palavra, para marcar identidade ao grupo e às suas produções, em oposição ao que era desenvolvido pelas editoras mais comerciais. Eles ignoravam a censura do *Comics*

Code Authority e publicavam quadrinhos de forma independente, sem se preocupar com linhas editoriais ou fins comerciais. As obras tinham temas adultos e muito diversos, com sexo, drogas e violência – ou seja, algo intencionalmente distante do que apregoava o *Comics Code*. Toda essa liberdade criativa impulsionou a ampliação dos quadrinhos para outros rumos, mais autorais e artísticos.

Esse novo momento trouxe outras novidades para o mercado de quadrinhos norte-americano, como a possibilidade de os *comix* serem comercializados nas chamadas *head shops*, onde também eram vendidos pôsteres de rock e maconha.

[...] a ruptura do modelo editorial provocada pela crise da indústria obrigou os quadrinistas novos a reinventarem quase completamente os quadrinhos, conservando o suporte, mas refazendo seus orçamentos industriais, seus processos de produção e distribuição, e também seus conteúdos e formas de expressão [...]. Pela primeira vez na história, existiam não quadrinhos para adultos, mas revistas em quadrinhos para adultos, e exclusivamente para adultos (GARCÍA, 2012, p. 176-177).

Outros importantes avanços que o período ofereceu ao mercado de quadrinhos foram: ampliação da narrativa, inovação da temática e no uso dos recursos da linguagem. Um exemplo do período foi a *Zap Comix n. 1* (Figura 08), comercializada por Robert Crumb, um dos principais autores do movimento, no início de 1968. Segundo García (2012), já na segunda edição (Figura 09), Crumb abriu espaço para a publicação de outros artistas. Aquelas revistas, que inicialmente eram vendidas por ele e sua esposa grávida em um carrinho de bebê, logo se transformaram em uma antologia.

Ainda segundo o autor, a *Zap* trouxe mais do que apenas liberdade criativa. Os artistas eram donos de suas obras. Ao invés de serem pagos pelo trabalho, tornando as editoras proprietárias dos materiais, eles mantinham os direitos pelas suas criações e recebiam *royalties* por eles. Todos esses fatores atraíam os artistas e muitos se mudaram para São Francisco na intenção de participar da revista.

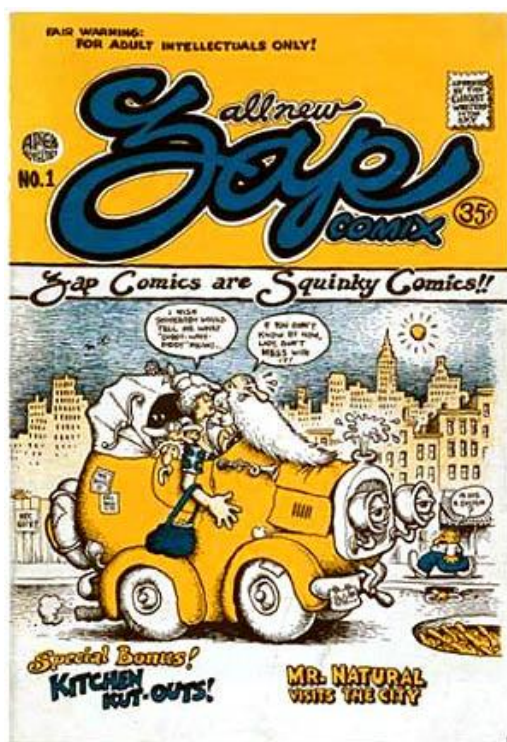


Figura 08 – Capa da Zap Comix n. 1
Fonte: Gravett (2012, p. 289)

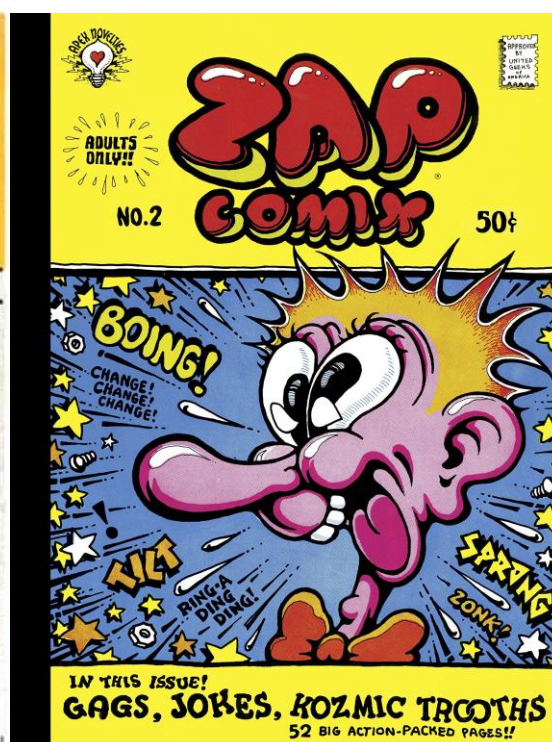


Figura 09 – Capa da Zap Comix n. 2
Fonte: <http://notasdecine.blogspot.com.br/2011/07/zap-comix-0-11-1968-1985.html>

Além de Crumb, outro importante nome do período foi Harvey Kurtzman, que iniciou, em 1952, a publicação da já citada revista *MAD*, na editora *EC Comics*. Tendo como característica um humor ácido e satírico, a publicação norte-americana posteriormente teve seu formato reformulado por Kurtzman, passando de gibi (21 cm X 13 cm) para revista (42 cm X 27 cm), como forma de fugir da censura dos *Comics Code Authority*, como comentado anteriormente.

O sistema de produção dos *comic books* também se adaptou ao novo momento. Em geral, o próprio artista se tornou responsável por todas as fases do processo de produção da obra – roteiro, desenho, cor e arte-final – e isso o impedia de realizar o trabalho em prazos mais curtos. Houve uma quebra com o antigo modelo de criação/produção que se baseava em publicações seriadas periódicas, levando a um ambiente produtivo que propiciava a criação de histórias completas. A forma de comercialização das obras no período *underground* foi outro fator importante de adaptação que prepararia o mercado dos quadrinhos para as mudanças futuras.

Enquanto os *comic books* eram distribuídos para bancas em consignação, ou seja, o

vendedor não pagava nada ao recebê-los, devolvia os exemplares não vendidos e pagava apenas a porcentagem correspondente aos exemplares vendidos, como se fossem periódicos, os *comix* eram pagos ao serem recebidos na distribuição, não tinham direito a devolução e, além disso, o seu preço era muito mais elevado. Esse seria o sistema de venda adotado pouco depois pelas editoras de *comic books* [...] (GARCÍA, 2012, p. 166)

Segundo Mazur e Danner (2014), essa união imprevista de um impulso criativo, um público receptivo e uma rota de distribuição já aprovada resultou em seis anos de independência artística comercialmente rentável, sem precedentes na história dos quadrinhos. A queda desse período veio acompanhada mais uma vez pelo estabelecimento de códigos morais. Em 1973, as comunidades locais puderam estabelecer seus próprios limites de obscenidade e, por pressão social, as *head shops* acabaram com as vendas dos *comix*. Mais uma vez, a pressão sofrida pelo ponto de venda levou a produção de quadrinhos a um novo ponto de virada.

Ainda segundo Mazur e Danner (2014), entre meados de 1970 e 1980, houve uma transição dos quadrinhos *underground* para os alternativos e independentes. Nesse período, as narrativas autobiográficas, mais realistas, e histórico-políticas ganharam força. Nessa mesma época, houve um interesse por parte dos criadores tradicionais de fazer parte deste “novo mundo” e a criação de um novo modelo de comercialização possibilitou as transformações.

Até meados de 1970, os quadrinhos comerciais norte-americanos ainda eram vendidos principalmente em bancas de jornais. O vendedor não podia escolher a quantidade de revistas que gostaria e isso causava problemas nas vendas e no consumo. Muitas vezes, títulos mais procurados esgotavam rápido enquanto outros se acumulavam, por não interessarem tanto ao público, e eram devolvidos. A experiência dos quadrinhos *underground* com a comercialização nas *head shops*, somado ao fato de que os *comix books* não eram vendidos em consignação, foi um indicativo do sucesso de pontos de venda especializados.

Nesse contexto, surgiu um novo sistema de distribuição que mudou o mercado dos quadrinhos: foi implantado o *direct market*, ou venda direta, em lojas especializadas em HQs. Lá podiam ser encontrados selos independentes, com publicações que não se pautavam no *Code Authority*, ao lado de editoras como a *Marvel* e a *DC Comics*, que também viam ali uma oportunidade de alcançar outros públicos e investir em novas formas de publicação.

Phil Seuling foi um dos primeiros que conseguiram convencer as grandes editoras – *Marvel* e *DC*, principalmente – de que o circuito de distribuição em lojas era uma via possível para salvar o negócio em declínio. [...] ao longo dos anos 1980, o novo

circuito deixou de ser um complemento à distribuição tradicional para se converter no principal sustento das editoras. Isso fez com que o material fosse produzido cada vez mais deliberadamente para o público das livrarias especializadas, que era um público extremamente fiel – colecionadores -, mas ao mesmo tempo muito exigente. (GARCÍA, 2012, p. 193)

Nesse período, as grandes editoras também começaram a fazer alguns dos trabalhos atentando às novas relações de direitos autorais adotadas durante o movimento *underground*. Nesses poucos projetos, os autores eram donos de suas obras e passavam a receber às vezes até mais destaque do que seus personagens, conquistando também reconhecimento.

O cenário dos quadrinhos britânicos era, na época, um lugar que explorava temáticas mais diversificadas e chamou a atenção dos editores norte-americanos. Por conta das restrições criativas que os quadrinhos haviam sofrido nas décadas de 1960 e 70, geradas pelo controle imposto pelos *Comics Code*, a indústria norte-americana viu nos criadores britânicos de ficção científica um campo fértil para aproveitar o novo momento criativo em que viviam e a possibilidade de desenvolver HQs com temas e narrativas mais complexos.

Os quadrinhos seriam destinados ao público mais adulto. O maior interesse era nos roteiristas, já que a narrativa passou a ter mais destaque. Esse período, segundo Mazur e Danner (2014, p. 175), que ficou conhecido como invasão britânica (primeira onda), trouxe para os Estados Unidos artistas como Alan Moore, Grant Morrison, Jamie Delano, Neil Gaiman, Peter Milligan, Dave Gibbons e Brian Bolland, todos vindos da revista britânica *2000 A. D.*, que era conhecida por trazer histórias curtas, com finais ousados, dando oportunidades para criadores jovens e promissores. Ela foi um importante cartão de visitas para estes e outros artistas britânicos.

Na década de 1980, o termo *graphic novel* começou a ser utilizado pelo mercado editorial como forma de identificar quadrinhos destinados ao público adulto, com histórias fechadas, narrativas complexas e heróis mais humanizados, capazes de fracassos, inseguranças e fraquezas morais. Em geral, muitas eram a versão completa de obras que haviam sido publicadas em forma de minissérie (cerca de seis números) ou maxissérie (cerca de 12 números), uma nova experiência de publicação que se tornou possível pela mudança de público e forma de venda direta em lojas especializadas em HQs.

Camelot 3000, da *DC Comics*, criada por Mike W. Barr e pelo inglês Brian Bolland, foi uma das primeiras. Publicada em 1982, foi lançada em 12 capítulos mensais. No ano de 1986, foram publicadas outras três obras (Figura 10), também via mercado direto, que se

tornaram um marco na história das histórias em quadrinhos, tanto dentro e quanto fora dos Estados Unidos.

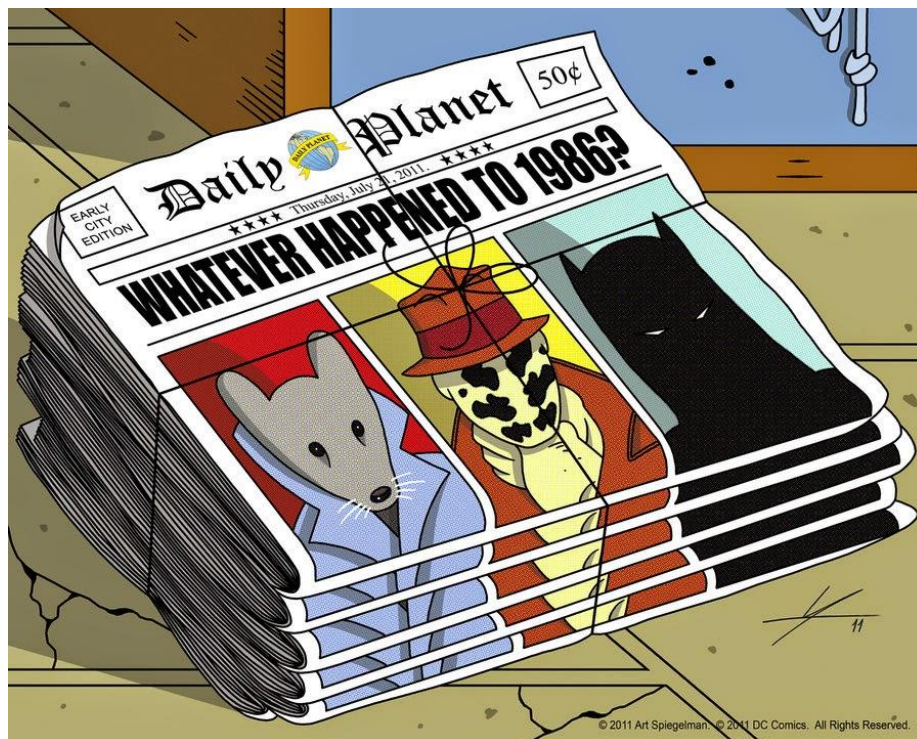


Figura 10 – Ilustração de Ismael Alejandro Moreno Ozuna, em comemoração aos 25 anos de publicação de Maus, Watchmen e Batman – Cavaleiro das Trevas
Fonte: <https://iamo76.deviantart.com/art/Whatever-Happened-to-1986-A-206777107>

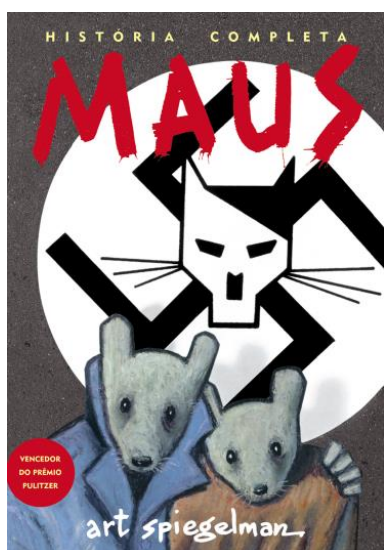


Figura 11 – Capa de Maus
Fonte: Spiegelman (2009, capa)



Figura 12 – Capa de Batman – Cavaleiro das Trevas
Fonte: Miller (2011, capa)

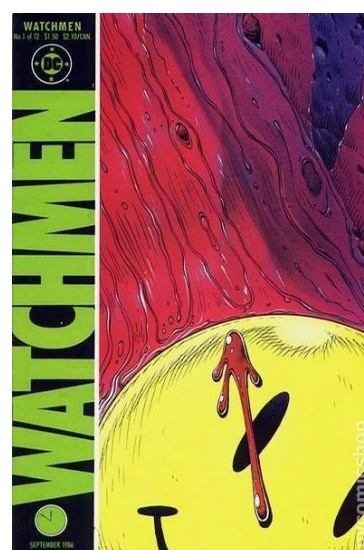


Figura 13 – Capa de Watchmen
Fonte: Gravett (2012, p. 490)

*Maus*¹⁵ (Figura 11), criado por Art Spiegelman, apresentava a história do Holocausto¹⁶ a partir de fatos contados pelo pai do autor, que havia sobrevivido aos campos de concentração. Para ilustrar o quadrinho, Spiegelman utilizou ratos para representar os judeus e gatos para simbolizar os alemães. Segundo García (2012, p. 223), em 1986 foi publicado o primeiro volume da história com o subtítulo *Meu pai sangra história*. A obra autoral, mesmo sendo pensada como uma história fechada, já vinha sendo publicada em edições da revista *RAW* – criada pelo autor no final do período *underground* –, chamando a atenção do público pelo tema e qualidade narrativa. Apenas em 1991 o segundo volume da obra foi publicado com o subtítulo *E foi aí que começaram os meus problemas*, compilando os últimos cinco capítulos. Posteriormente foi lançada uma edição completa, contendo os dois volumes.

Batman – O Cavaleiro das Trevas (Figura 12), criado por Frank Miller, foi lançado pela *DC Comics* de forma seriada em quatro edições. Nessa história, em um futuro de crescente violência, em uma Gotham City sombria, Batman se vê obrigado a deixar a aposentadoria. As histórias de super-heróis também ampliavam seu potencial de criação para o público adulto.

No mesmo mês em que as *comic shops* recebiam a última edição da obra de Frank Miller, os leitores conheciam *Watchmen* (Figura 13), também editada pela *DC Comics*. Seriada em 12 edições, essa maxissérie criada por dois autores ingleses, Alan Moore e Dave Gibbons, mostrava como seria o mundo se os super-heróis existissem de verdade. O grupo de vigilantes mascarados que atuava em uma Nova Iorque alterada desconstruía a ideia de heróis que o público conhecia, tornando-os cheios de insegurança e fraquezas morais, em um universo amplamente detalhado com narrativas paralelas muito bem amarradas.

1.2 – A obra

Roteirizada por Alan Moore, desenhada por Dave Gibbons e colorizada por John Higgins, *Watchmen* foi publicada pela primeira vez nos Estados Unidos, entre 1986 e 1987, em uma maxissérie em 12 edições (Figura 14), em revistas de formato americano¹⁷.

¹⁵ No caso de *Maus*, diferente das outras duas obras, a história vinha sendo publicada em capítulos na revista *RAW*, mas, em 1986, foi publicada a primeira edição que compilava os seis primeiros capítulos.

¹⁶ Holocausto foi a perseguição e extermínio de cerca de 6 milhões de judeus durante a Segunda Guerra Mundial.

¹⁷ Medidas: 17 cm X 26 cm



Figura 14 – Capas da edição norte-americana de *Watchmen* (1986 – 1987)

Ao final dos primeiros 11 números, Moore acrescentou histórias secundárias, consideradas por nós como paratextos ficcionais, nos mais diferentes gêneros. Mais tarde, como já comentado, a obra foi compilada em um livro, com todos os episódios, em 12 capítulos de 28 a 32 páginas de história principal, compostas por uma grade de nove quadros por folha (Figura 15). Segundo o desenhista da obra, essa era a

“[...] a espinha dorsal de sua narrativa visual. Isso deu ao projeto um aspecto clássico, retornando ao Homem-Aranha, de Steve Ditko, às histórias de Harvey Kurtzman na *EC Comics*, e ao estilo de muitos quadrinhos europeus. Isso também permitiu a Alan um controle muito preciso sobre o ritmo e a justaposição dos elementos da história.” (GIBBONS, 2009, p. 29)

conhecimento enciclopédico¹⁸. Com elementos e personagens de um mundo autocontido, difere dos demais quadrinhos mensais da editora *DC Comics*, nos quais as histórias de diversas revistas se entrecruzavam.

[Com] uma história independente, ambiciosa e completa, com toda a narrativa e as temáticas intrincadas de um romance literário, ele provou que o gênero era capaz de inesperada complexidade. Combinou aspectos de história em quadrinhos de super-heróis com mistérios de assassinato, suspense psicológico e comentários sobre a natureza da própria autoridade, precisamente estruturados em camadas de imagens simbólicas (MAZUR; DANNER, 2014, p. 176).

A experiência profissional que Moore adquiriu, ilustrando e roteirizando tiras para diversas revistas inglesas até o início da década de 1980, serviu como uma escola. Uma aprendizagem sobre construção de histórias, continuidade de quadro para quadro e narrativa. Produzir tiras lhe ensinou mais sobre quadrinhos e isso refletiu, claramente, nos roteiros detalhados¹⁹ de *Watchmen*, tanto do ponto de vista da narrativa quanto da parte gráfica. “[...] Você insere todos os detalhes nos quais consegue pensar e tenta deixar o mais divertido e excitante possível para o artista, de forma que mesmo que ele não esteja nem um pouco inspirado, quem sabe ao ler a história fará um esforço extra por ela” (MOORE, 2012, p.62).

A obra é uma história completa que dispensa conhecimento prévio ou necessidade de leituras complementares para ser apreciada. Alan Moore percebeu que poderia fabricar uma aparência de uma continuidade que se estendia por anos e isso permitiria a ele um controle absoluto sobre a obra. Uma vez mapeado o “mundo” de *Watchmen* e seus personagens, ele poderia criar um enredo crível e amarrado, que faria a história progredir.

Para aumentar ainda mais a complexidade de sua criação, Moore criou *Contos do Cargueiro Negro* e inseriu essa história em *Watchmen*. A HQ de piratas, em forma de narrativa alegórica completa, é lida por um personagem secundário da história e pode ser acompanhada por todos os leitores ao ocupar quadros inteiros da obra, em diversos capítulos, como podemos observar na Figura 16.

¹⁸ Também conhecido como conhecimento de mundo ou conhecimento prévio, segundo Koch (2009), refere-se a conhecimentos gerais sobre o mundo, aquele que vai se acumulando em nossa memória com o passar do tempo.

¹⁹ Moore, 2011.



Figura 16 – Quadros da história principal intercalados com *Contos do Cargueiro Negro*
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 154)

De acordo com Carneiro (2009), cada um dos capítulos apresenta a seguinte divisão estrutural:

- a capa (em nosso caso abertura de capítulo), como recorte de um dos quadros da história em quadrinhos (Figuras 17 e 18);
- a HQ propriamente dita; o título, como parte da citação final (Figuras 19 e 20);
- uma citação final (Figuras 20 e 21), que aparece em uma caixa de texto (após o último quadro do capítulo), baseada em diversas esferas culturais;
- objetos de mídia ficcional – para nós paratextos ficcionais - que emulam a realidade, aparecendo apenas ao final dos onze primeiros capítulos (Figura 22);
- a imagem de um relógio (Figura 23) que, a cada capítulo, tem seus ponteiros mais próximos da meia-noite – uma referência ao Relógio do Juízo Final (melhor explicado no item intertextualidade), que mostra quanto a sociedade está próxima do “fim do mundo”; salientamos que este item não constava na divisão de Carneiro e foi incluído por nós.



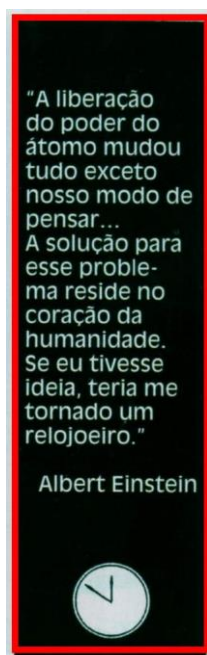
Figuras 17 e 18 – Demonstrando a forma como a capa é criada a partir da ampliação de um dos quadros da primeira página do respectivo capítulo

Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 108 - 109)



Figuras 19 e 20 – o título RELOJOEIRO aparece apenas na segunda página do capítulo e se refere à citação que aparece no último quadro da última folha do mesmo capítulo, conforme marcação em vermelho

Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 110 e 136)



Aproveitamos para explicar que, inspirados por *Watchmen*, o título deste capítulo (“Se eu tivesse ideia, teria me tornado um relojoeiro.”) se refere a trecho desta citação, de Albert Einstein, no contexto da criação das primeiras bombas atômicas durante a Guerra Fria, atmosfera que permeia toda a obra.

Figura 21 – citação destacada por nós em vermelho

Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 110 e 136)

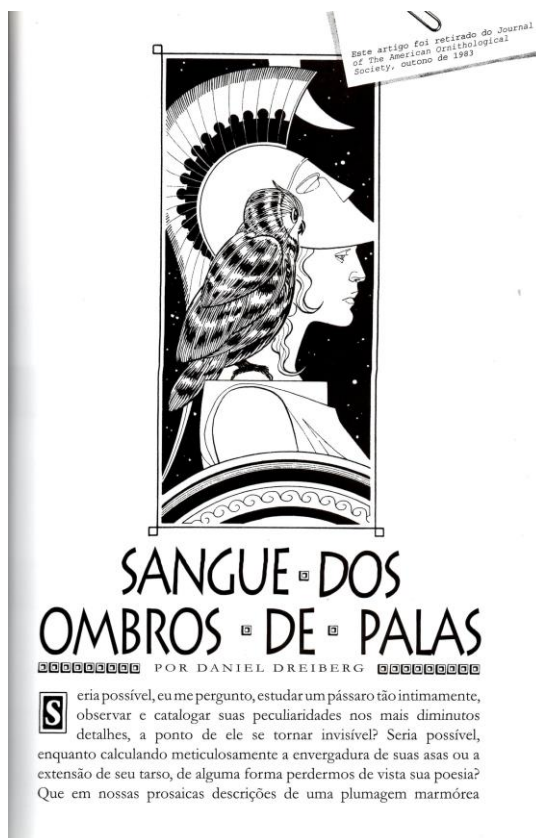


Figura 22 – Exemplo de página de paratexto ficcional
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 239)

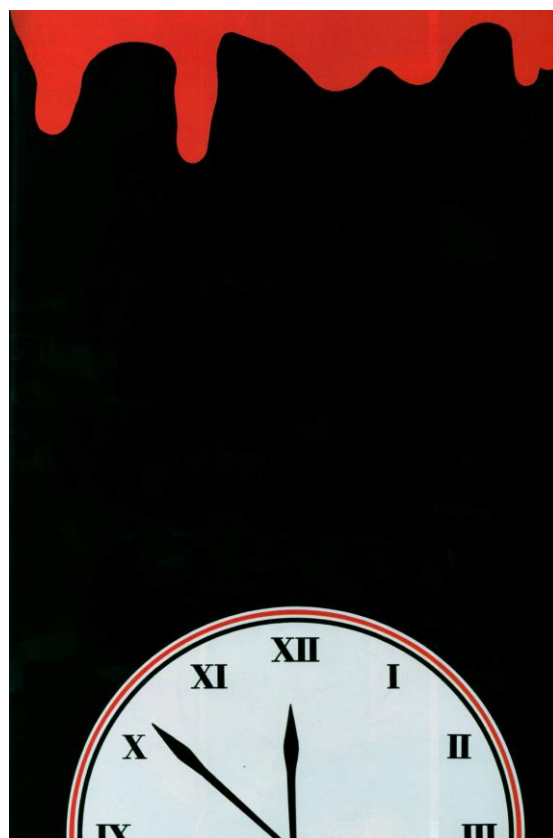


Figura 23 – Imagem do relógio, cujos ponteiros se aproximam da meia-noite ao final de cada capítulo
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 141)

A trama principal se passa em um período de poucos meses, iniciados em outubro de 1985, mas, para contextualizá-la, são retomados fatos que ocorreram nos anos 1930, 1940, 1950, 1960 e 1970. Para isso, o escritor fez uso de diferentes artifícios, que vão desde *flashbacks*²⁰ na história principal a documentos detalhados que simulam a realidade, os paratextos ficcionais, adicionados ao final dos capítulos.

O enredo traz duas gerações de vigilantes. A primeira (Figura 24), criada em 1939, era composta por: Justiça Encapuzada, que foi o pioneiro e inspirou os outros participantes; Coruja Original, que se torna o mentor do próximo Coruja²¹; Capitão Metrópole; Dólar Bill; Silhouette; Traça; Espectral Original, que incentiva sua filha a assumir seu papel e Comediante, o único a fazer parte das duas gerações. A segunda, composta pelos protagonistas da história, que serão apresentados no tópico a seguir, reuniu-se pela primeira vez 1966, mas nunca chegou a trabalhar como uma equipe.

²⁰ Fato ocorrido no passado e inserido no momento presente em forma de lembrança.

²¹ Esclarecemos que sempre que for citado o personagem Coruja, estaremos nos referindo ao segundo, já que o primeiro sempre será chamado de Coruja Original. A mesma regra se aplica ao caso da personagem Espectral.



Figura 24 – Homens-Minuto – Da esquerda para a direita temos Silhouette, Traça, Dollar Bill, Coruja Original, Capitão Metrópole, Espectral Original, Justiça Encapuzada e, abaixo, Comediante
Fonte: <http://www.planocritico.com/critica-antes-de-watchmen-minutemen-1-de-6/>

Imaginando um mundo no qual seres com superpoderes existissem de verdade, mesmo sendo bem mais realista do que qualquer mundo de super-heróis jamais havia sido até então, claramente seria muito diferente do nosso próprio mundo: “[...] não podíamos discutir esses personagens sem discutir o mundo que dera forma a eles, e não podíamos discutir esse mundo sem de algum modo nos referirmos ao nosso próprio, mesmo que de modo indireto” (MOORE, 2011, p. 417).

Watchmen desconstrói o gênero do super-herói produzido até então nos Estados Unidos. Diferente de outras produções do mesmo tema, nela os personagens são bastante complexos, cheios de conflitos e questionamentos políticos, éticos, morais, religiosos e até mesmo sexuais. Não se encontra a luta do bem contra o mal, e sim a existência dos dois lados dentro de cada um. “Cada protagonista representava uma versão distorcida de um arquétipo de super-herói em particular[...]. Moore examina suas motivações uma a uma; os capítulos alternam entre a condução da trama e examinar a personalidade e história de cada personagem” (MILLIDGE, 2012, p.125).

Na leitura de Murray (2010), Moore se inspirou em arte, filosofia, literatura, ciência, e quase 50 anos de história em quadrinhos de super-herói para construir um trabalho

altamente intertextual, que ainda hoje serve como modelo para escrever quadrinhos de super-heróis.

1.2.1 – Vigilantes mascarados

Em 1985, a *DC Comics* tinha adquirido os direitos sobre os personagens da editora *Charlton Comics* e os apresentou ao público na série *Crise nas Infinitas Terras*²², publicada entre 1985 e 1986, um pouco antes do lançamento de *Watchmen*. Segundo Gibbons (2009, p.29), Alan Moore estava bastante animado com isso e achou que poderia utilizá-los em *Watchmen*, mas, após receber uma prévia do roteiro, a editora percebeu que o tratamento que seria dado poderia inviabilizar os personagens em outras produções e recomendou que Moore fizesse algo novo. Utilizando como base o Pacificador, Thunderbolt, Capitão Átomo, Questão, Sombra da Noite e Besouro Azul (Figura 25), os heróis da *Charlton* que seriam utilizados inicialmente, ele criou os heróis de *Watchmen*, respectivamente Comediante, Ozymandias, Dr. Manhattan, Rorschach, Espectral e Coruja.



Figura 25 – Personagens da *Charlton Comics*. Na sequência, temos da esquerda para a direita: Pacificador, Thunderbolt, Capitão Átomo, Questão, Sombra da Noite e Besouro Azul

Fonte: imagem adaptada de <https://powboombang.files.wordpress.com/2015/08/the-watchmen-charlton.jpg>

²² *Crise nas Infinitas Terras* foi uma maxissérie lançada pela *DC Comics*, em 1985, para comemorar os 50 anos da editora. Nela, todos os mundos paralelos criados pela *DC* foram unificados, de forma que alguns vilões e heróis da editora atuariam juntos, enquanto outros morreram ou foram descontinuados. Também foi o momento em que grande parte dos personagens foram reformulados.

O ponto comum entre todos era o fato de serem super-heróis. Diferiam, no entanto, nas características pessoais:



Dr. Manhattan (Jonathan Osterman) era um cientista que sofreu um acidente em uma instalação de pesquisa científico-militar, fragmentando suas moléculas, mas posteriormente conseguiu se reestruturar em uma forma de vida completamente nova. O único herói da HQ com superpoderes reais, um semideus, se tornou imortal e passou a controlar a composição atômica dos corpos, mas era cada vez mais indiferente ao mundo que o cercava. Os Estados Unidos o transformaram em uma peça-chave de seu poderio militar.



Ozymandias (Adrian Veidt) é considerado o mais perfeito exemplar da humanidade, tanto por sua forma física quanto por ser capaz de usar cem por cento de sua capacidade cerebral. Revelou sua identidade ao público antes de isso se tornar uma exigência do governo e, por esse motivo, conseguiu a simpatia da população. Como um empresário muito bem-sucedido, conseguiu tornar sua imagem vendável e passou a ganhar muito dinheiro com sua linha de bonecos, perfumes, entre outros produtos.



Coruja (Dan Dreiberg), mesmo baseado no Besouro Azul, pode ser facilmente comparado também ao Batman, tanto pelo esconderijo subterrâneo quanto pelo traje e equipamentos que desenvolveu para combater o crime. Deslocado e reservado, ele teve Hollis Mason, o Coruja Original, como seu mentor, com quem continuou se encontrando semanalmente para conversar sobre o tempo em que atuavam como vigilantes. Segundo Millidge (2012), esta personagem foi retrabalhada a partir de um herói que Gibbons havia criado aos 12 anos de idade.



Comediante (Edward Blake) foi o único a atuar nos dois grupos de vigilantes mascarados. Um homem bastante violento, cínico e amoral que passou a trabalhar para o governo norte-americano. Assim como Rorschach, ele é protagonista de algumas das cenas mais violentas da HQ.



Rorschach (Walter Kovacs) é um sociopata perigoso e radical que usa uma máscara com manchas que constantemente mudam de lugar, lembrando Teste de Rorschach²³. Se recusou a expor sua identidade, conforme obrigava a Lei Keene, e continuou atuando como um vigilante mascarado de forma ilegal. Ele faz uso de violência para alcançar seus objetivos, fazendo papel de juiz e carrasco quando está resolvendo crimes.



Espectral (Laurie Juspeckzyk) iniciou sua carreira como vigilante incentivada pela mãe, Espectral Original, com quem não tinha um bom relacionamento. Enquanto ainda era atuante, se envolveu em um relacionamento amoroso com Dr. Manhattan, com quem permaneceu namorando, e passou a viver em uma base militar.

1.2.2 – Resumo dos Capítulos

Se pensássemos que, em nosso mundo, pudesse existir um ser com tamanhos poderes como os do Dr. Manhattan, podemos imaginar que nossa realidade não seria a mesma e é com essa perspectiva que a trama se constrói.

Em uma Nova Iorque alternativa, no ano de 1985, carros elétricos eram comuns e o mundo estava mais próximo de um evento nuclear. Os Estados Unidos perceberam as

²³ Teste psicológico aplicado a partir do reconhecimento de borrões em um papel.

vantagens táticas de se ter heróis trabalhando em seu favor e começaram a aplicá-las em sua política externa. Dr. Manhattan vem sendo usado como uma arma do governo e, juntamente com Comediante, levou os norte-americanos à vitória na Guerra do Vietnã²⁴, permitindo que o presidente Richard Nixon²⁵ chegasse a seu terceiro mandato. Como pano de fundo, há uma tensão entre Estados Unidos, que se tornou a nação mais poderosa do mundo, e União Soviética em um período de Guerra Fria²⁶.

O relógio do juízo final não para, no início da história ele apontava cinco minutos para a meia-noite, mas a cada capítulo ele avança meio minuto até que os ponteiros de horas e minutos se encontrem ao final.

O primeiro grupo de vigilantes mascarados, conhecidos como Homens-Minuto (*Minutemen* no original), já havia se aposentado e os heróis do segundo grupo sofreram uma aposentadoria forçada com a implantação da Lei Keene, em 1977, que os obrigava a expor suas identidades secretas. Apenas três deles continuaram atuando: Rorschach na completa ilegalidade, Comediante e Dr. Manhattan sancionados pelo governo.

A história principal se desenvolve em uma trama de assassinato e mistério. Edward Blake, o Comediante, é assassinado, e Rorschach inicia uma investigação para descobrir quem o matou. Imaginando que existiria um complô para eliminar os ex-vigilantes, ele envolve heróis do passado e até mesmo vilões nos desdobramentos de sua investigação.



Figura 26 – Cena em que Rorschach entra pela janela do apartamento de Edward Blake
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 14)

²⁴ Conflito oficialmente travado entre o governo Vietnã do norte e governo do Vietnã do sul. A URSS, assim como outros países comunistas apoiavam o governo do Norte enquanto Estados Unidos e outros países anticomunistas apoiavam o lado Sul.

²⁵ Presidente norte-americano que renunciou ao mandato depois de seu envolvimento no Caso Watergate tornar-se público.

²⁶ Guerra Fria é o nome dado ao período histórico de 1947 a 1991, caracterizado por conflitos indiretos entre Estados Unidos e União Soviética que disputavam a hegemonia política, econômica e militar mundial.

Acreditamos que, para se ter um melhor entendimento desta pesquisa, torna-se necessário apresentarmos um breve resumo dos 12 capítulos.



Figura 27 – Funeral de Edward Blake, o Comediante
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 43)

Capítulo I – “À MEIA-NOITE, TODOS OS AGENTES...”

A história se passa no ano de 1985. Dois detetives da polícia de Nova Iorque investigam o assassinato de Edward Blake, que foi jogado da janela de seu apartamento. Em 1977, havia sido aprovada a Lei Keene e os heróis mascarados foram obrigados a se identificar e se aposentar, apenas os que trabalhavam para o governo tiveram o aval para continuar na ativa, com exceção de Rorschach que se matinha na ilegalidade. Depois da saída da polícia Rorschach aparece para investigar a cena do crime e descobre que Edward Blake era a identidade secreta do Comediante, que trabalhava para o governo. Mais tarde ele aparece na casa de Dan Dreiberger (Coruja) que voltava da casa de seu mentor, Hollis Mason (Coruja

Original), e encontra Rorschach em sua cozinha. Com um *boton de smile* (identificação do Comediante) em sua mão, ele informa ao ex-parceiro sobre o assassinato e conta sua suspeita de que existiria um complô para matar os vigilantes mascarados. Na tentativa de avisar a todos sobre a suposta conspiração, Rorschach visita o milionário Adrian Veidt (Ozymandias) e, posteriormente, Dr. Manhattan (Jon Osterman) e Laurie (Espectral), na base militar em que vivem juntos, mas todos o enxergam como paranoico e não dão muita atenção. O Comediante não tinha feito muitos amigos, ao contrário, os outros vigilantes o viam como amoral, violento e sádico, principalmente depois de tentar estuprar Sally Júpiter (Espectral Original), enquanto eram Homens-Minuto.

Capítulo II – AMIGOS AUSENTES

Ao contrário dos antigos colegas que foram ao funeral de Edward Blake, Laurie decide visitar sua mãe, Sally Júpiter (Espectral Original), na casa de repouso em que vive na Califórnia. As duas começam a ver algumas recordações que Sally guardava dos tempos de vigilante, quando esta se lembra do dia em que o Comediante tentou estuprá-la após uma sessão de fotos dos Homens-Minuto e como o Justiça Encapuçada a defendeu. No funeral, Adrian, Dan e Dr. Manhattan se cumprimentam e recordam da época em que tentaram formar um grupo de vigilantes mascarados, assim como os Homens-Minuto, mas o próprio Comediante foi contrário por achar que em menos de 30 anos a Guerra Nuclear destruiria o mundo. Dr. Manhattan se lembra do último encontro que teve com o Comediante, no final da Guerra do Vietnã, quando ele matou uma mulher grávida que o havia confrontado. Dan se lembra de quando atuaram juntos para tentar conter um tumulto, causado pela greve dos policiais de Nova Iorque, e como o Comediante parecia gostar de atacar a multidão. Ao final do funeral, Rorschach, que acompanhava tudo de longe, vê Moloch deixando o local. Mais tarde, ele invade a casa do ex-vilão e o questiona sobre o assassinato. Moloch conta que o Comediante havia lhe visitado há cerca de uma semana, parecia estar bêbado, com medo e mencionou algo sobre uma ilha cheia de artistas, cientistas e escritores. Ele parecia perturbado.

Capítulo III – O JUIZ DE TODA A TERRA

Laurie e Jon estão na base militar em que vivem e discutem sobre o fato de ele estar cada dia mais distante. Ela acha inconcebível o fato de ele se multiplicar para conseguir estar com ela ao mesmo tempo em que dá continuidade a suas importantes pesquisas científicas. Ao mesmo

tempo que Jon se prepara para uma entrevista na televisão, Laurie sai para se encontrar com Dan. Enquanto ela conta sobre seus problemas de relacionamento, os dois atravessam um beco escuro e acabam tendo que lidar com o ataque de uma gangue, nada complicado para ex-vigilantes. Posteriormente, em um programa de televisão, um repórter da Nova Express acusa Dr. Manhattan de causar câncer às pessoas próximas a ele. Ao sentir-se pressionado pela mídia, em uma grande explosão psíquica em rede nacional, ele teletransporta todos do estúdio para um estacionamento. Ao sentir que sua presença poderia ser prejudicial aos seres humanos, Dr. Manhattan decide abandonar a Terra e ir para Marte, mas primeiro ele visita o local onde trabalhava antes do acidente e, em meio a escombros, encontra uma foto com sua antiga namorada Janey. Sua partida vira manchete em todos os jornais. Os russos não perdem tempo, invadem o Afeganistão e o mundo fica mais próximo de um conflito nuclear.

Capítulo IV - RELOJOEIRO

Dr. Manhattan está em Marte, olhando a antiga foto. Através de *flashbacks* é contada sua história. Como ele foi incentivado pelo pai, que era um relojoeiro, a ser um cientista. Como, após um acidente nuclear que o desintegrou, se tornou o Dr. Manhattan, um ser com poderes especiais que pode controlar o espaço e tempo. A forma como passou a trabalhar para o governo, como uma arma dos Estados Unidos contra os inimigos, contribuindo para a vitória da Guerra no Vietnã e aumentando a popularidade do presidente Richard Nixon. Ele e o Comediante se tornaram figuras militares importantes. Sua presença trouxe um grande desenvolvimento tecnológico e científico, como a criação de carros elétricos. Ele relembra o momento em que o presidente Kennedy foi assassinado, como Janey ficou abalada ao saber que ele poderia ter impedido o crime, mas não fez nada. Ainda em *flashbacks*, diversas memórias vêm à tona. O dia que conheceu Laurie e como isso acabou com seu relacionamento com Janey. Quando foi apresentado a Edward Blake, o Comediante. A aposentadoria de Ozymandias, que expôs espontaneamente sua verdadeira identidade como Adrian Veidt, e seu convite para que, junto com Laurie, fosse conhecer seu retiro na Antártida. O momento em que os vigilantes foram obrigados a se aposentar e apresentar suas identidades secretas, nem todos concordaram, mas apenas Rorschach decidiu continuar atuando na ilegalidade. Sua indiferença, que fez com que Laurie também o abandonasse. Enquanto revê o passado, Dr. Manhattan constrói um mundo para ele, em Marte, e pensa que queria ter sido um relojoeiro.

Capítulo V – TERRÍVEL SIMETRIA

Rorschach continua sua investigação e, após fazer uma nova visita ao ex-vilão Moloch, faz anotações em seu diário. Um comentário do Comediante sobre a existência de uma ilha em que viviam artistas, cientistas e escritores, mas nada se encaixa. No dia seguinte, Dan se encontra com Laurie e propõe que ela fique em sua casa, já que havia sido desalojada pelo governo após a partida do Dr. Manhattan. Rorschach os observa de longe enquanto espera que Moloch entre em contato com novidades. Em outro ponto de Nova Iorque, Veidt sofre um atentado. Através das manchetes dos jornais percebe-se a preocupação com a possibilidade de uma guerra e as loucuras que as pessoas estão sendo levadas a fazer, como o caso do pai que matou as filhas e se suicidou. Mais tarde, Rorschach é atraído para uma emboscada ao voltar à casa de Moloch e a polícia consegue prendê-lo, descobrindo sua identidade.

Capítulo VI – “O ABISMO TAMBÉM CONTEMPLA”

No presídio, Walter Kovacs, a verdadeira identidade de Rorschach, passa por entrevistas e avaliações psiquiátricas com Dr. Malcom, trazendo à tona o passado do personagem. Sua infância infeliz, com uma mãe prostituta que o espancava. Um incidente de agressão a dois garotos que o levou para uma Instituição para crianças problemáticas, com apenas 10 anos. Seu desenvolvimento até deixar a Instituição, a morte de sua mãe, seu emprego em uma confecção, onde teve acesso ao tecido que usou para criar sua máscara (ou pele como ele chama). Como o estupro, seguido de morte, da cliente que havia pedido o vestido com o tecido especial, o fez querer fazer justiça. As transformações psicológicas que ele sofreu após o primeiro caso em que trabalhou, quando um pedófilo havia sequestrado uma criança de 6 anos e, após matá-la, serviu seus ossos para os cachorros. Ao confrontar o criminoso e não conseguir uma confissão ou demonstração de arrependimento ele queimou a casa com o homem dentro. Na prisão, muitos o querem morto, já que foram parar lá graças a ele, mas não conseguem se vingar. “Não sou eu quem está preso com vocês, vocês é que estão presos comigo” é frase que ele diz aos presidiários. Mesmo no começo se recusando a ser sincero com o psiquiatra, no final ele decide falar como realmente se sentia, como foi seu trabalho ao lado do Coruja, ainda no início, e como ele se transformou naquele homem violento, duro, mais parecido com o próprio Comediante.

Capítulo VII – IRMÃOS DOS DRAGÕES

Laurie está na casa de Dan e desce até o local onde ele esconde sua nave. Ele percebe luzes acesas na nave e desce para olhar. Ao procurar um acendedor de cigarros ela acaba acionando um lança chamas, mas logo tudo se resolve sem prejuízos. Dan conta que ficou preocupado ao ouvir os gritos de Laurie e se lembrou do que Rorschach havia falado, sobre o complô para matar os vigilantes mascarados. Primeiro a morte do Comediante, depois o exílio do Dr. Manhattan, seguido pela tentativa de homicídio sofrida por Veidt e a prisão de Rorschach, tudo parecia fazer sentido. Durante a conversa, ele também conta sobre sua paixão por pássaros, aviões e mitologia. Enquanto a leva para conhecer melhor a nave, Dan fala tudo sobre seu mentor Hollis e lembra do passado, quando deixou de ser um vigilante, como tudo isso havia afetado Rorschach e ouve dela o quanto era difícil e solitário viver com Jon. Eles ouvem no noticiário sobre a prisão de Rorschach. Decidem sair para dar uma volta na nave, cada um vestindo seu traje, Dan como Coruja e Laurie como Espectral. Acabam se deparando com um cortiço em chamas e, após salvar os moradores, têm a primeira noite de amor.

Capítulo VIII – VELHOS FANTASMAS

Dan e Laurie voltam para o porão e decidem investigar a possibilidade de que houvesse mesmo uma conspiração por trás do exílio do Dr. Manhattan. Acabam chegando à conclusão que devem resgatar Rorschach da prisão e ajudá-lo em sua investigação. Enquanto isso, em algum lugar, em uma ilha, o desaparecido escritor de quadrinhos Max Shea e a pintora Hira Manish conversam sobre uma estranha criatura, parecida com uma lula, que estão observando a distância, sob uma lona, sendo preparada para ser transportada na praia. Dan e Laurie vão para a prisão para realizar o resgate e lá está acontecendo uma rebelião para matar Rorschach, que consegue se proteger, acabando com seus agressores. Após o resgate, os três vigilantes fogem na aeronave do Coruja em direção ao seu apartamento. Lá aparece o Dr. Manhattan pedindo para que Laurie o acompanhem até Marte para uma conversa importante. Ela concorda, imaginando que Jon poderia ajuda-los, então ele teletransporta os dois enquanto Dan e Rorschach fogem da polícia. A notícia da fuga se espalha, criando tumulto na cidade.

Capítulo IX – AS TREVAS DO MERO SER

Dr. Manhattan usa seus poderes para manter Laurie respirando e a leva para conhecer o palácio de cristal construído por ele. Através de diversos *flashbacks*, Laurie vai se recordando

de diversos momentos de sua vida. Uma discussão de seus pais quando tinha apenas 5 anos. Uma reunião na casa de sua mãe, quando era uma adolescente e presenciou um colapso nervoso de um dos Homens-Minuto. A primeira reunião em que participou como vigilante mascarada, quando tentaram, sem sucesso, montar um grupo como o dos Homens-Minuto. Mais tarde quando reencontrou o Comediante, fora da reunião, mas foi proibida por sua mãe de conversar com ele. Uma festa, em homenagem a Edward Blake, na qual o confrontou sobre a tentativa de estupro sofrida por sua mãe. Todas as lembranças apareciam em meio a uma conversa na qual Dr. Manhattan insistia em dizer que o universo era muito mais importante e surpreendente que os seres humanos e não haveria motivo para salvá-los de um *Amargodon*. Laurie em uma explosão de fúria verbaliza que o Comediante era na realidade seu pai e Jon finalmente sente alguma empatia e decide que voltará para a Terra para tentar impedir o pior.

Capítulo X – “DOIS CAVALEIROS SE APROXIMAVAM...”

O mundo se tornou um caos. Estados Unidos e União Soviética estão à beira de uma Guerra Nuclear. O presidente norte-americano já está em um complexo protegido, aguardando o momento exato para ordenar o ataque. Enquanto isso, na Antártida, Veidt anuncia a seus funcionários que o plano foi um sucesso e vê, através de uma parede de televisores que transmitem imagens do mundo todo, que a guerra parece inevitável. Rorschach e Coruja continuam a investigação para descobrir quem ganharia com o exílio do Dr. Manhattan e a morte de vigilantes mascarados. Ao seguir uma pista, eles descobrem que um coordenador de cargas da *Pyramid Industries* pagou pelo ataque a Adrian Veidt, mas o intermediário que carregava o dinheiro nunca foi informado sobre quem era o contato. Eles vão atrás de Veidt, em seu escritório, para pedir ajuda. Em uma ilha desconhecida, os artistas e cientistas que o Comediante havia mencionado estão entrando em um navio. O quadrinista Max Shea e a pintora Hira Manish estão felizes em deixar a ilha e acabar com o “filme supersecreto” que estavam gravando junto com outros artistas tidos como desaparecidos. De repente, Shea percebe uma bomba embaixo de uma lona e, antes que pudesse fazer alguma coisa, o navio explode, matando todos. Em Nova Iorque, Veidt não é encontrado em seu escritório, mas avistam uma agenda que indica que ele estaria em um local chamado *Karnak*. O Coruja entra no sistema de computadores e descobre que a *Pyramid Industries* é uma das empresas de Veidt. Rorschach atualiza seu diário com a informação de que Adrian faz parte da trama investigada, em seguida deposita suas anotações em uma caixa de correio. Quando seu diário

chega ao destino, a redação do jornal *New Frontiersman*, ele é colocado em um arquivo de refugio. Enquanto isso, Rorschach e Coruja vão em direção ao retiro de Veidt na Antártida.

Capítulo XI – “CONTEMPLAI MINHAS OBRAS, Ó PODEROSOS...”

Rorschach e Coruja se aproximam do esconderijo de Veidt e se perguntam se o antigo parceiro queria mesmo que o mundo fosse destruído. Nesse momento, Adrian se afasta da parede de monitores e vai em direção a sua sala de controle, aperta um botão do painel e comunica a seus funcionários que o trabalho estava pronto, todos deveriam ir ao espaço do viveiro para comemorar. Veidt faz um discurso no qual conta toda sua história. Quando abriu mão da herança de seus pais para provar que podia se tornar alguém sem precisar de nada. Sua viagem pelo Oriente Médio, África e Ásia refazendo os passos de seu herói, Alexandre o Grande. Sua decisão de adotar o nome Ozymandias, nome grego para o faraó Ramsés II, como identidade secreta. Ao final ele envenena os funcionários e abre a cúpula do viveiro tropical que logo é coberto pela neve. Neste momento Rorschach e Coruja entram no retiro, há um confronto e Veidt subjuga ambos. Eles o questionam e Veidt diz que a luta contra o crime nunca livraria o mundo do mal. O Comediante estava certo quando disse que seria inútil formar uma equipe para combater o crime quando a Guerra Nuclear era inevitável. Com a escalada da Guerra Fria e a proliferação de armas, ele percebeu que o impasse militar acabaria levando a um conflito final. Foi nesse momento em que começou a formular seu plano para resolver o dilema. Uma farsa que fizesse todos acreditarem em uma ameaça alienígena, forçando os governos a se unirem contra um mal maior. Forçar o exílio do Dr. Manhattan era parte do plano. Veidt, utilizando os avanços tecnológicos proporcionados por Jon, vinha pesquisando genética e teletransporte em sua ilha, quando acidentalmente o Comediante descobriu seu segredo. Depois de ter tentado contar a descoberta para Moloch, Veidt notou que o Comediante era um problema e decidiu eliminá-lo. Para que nenhuma suspeita caísse sobre ele, simulou o próprio atentado e calou o atirador ao empurrar uma capsula de cianureto em sua boca. O golpe fatal seria teletransportar a forma de vida que havia criado, cujo cérebro foi clonado de um poderoso vidente, para Nova Iorque. Como essa tecnologia ainda era limitada, essa sobrecarga faria com que qualquer coisa teletransportada morresse de choque, explodisse e matasse a metade da população em um choque psíquico.

Capítulo XII – UM MUNDO FORTE E ADORÁVEL

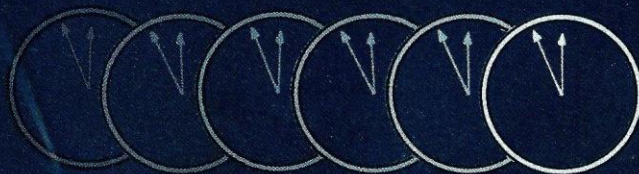
Meia noite, 2 de novembro de 1985. A maior parte de Nova Iorque foi devastada pelo trauma psíquico causado pela morte instantânea do alienígena teletransportado por Ozymandias. Dr. Manhattan e Laurie ficam perturbados, viajam pela devastação e, depois de terem visto o suficiente, os dois se teletransportam para o Polo Sul, seguindo um rastro de partículas que o Dr. Manhattan sente que os levará a fonte de tudo. Enquanto isso, em seu retiro, Ozymandias continua a detalhar seu plano de invasão Alienígena para Rorschach e Coruja. Para salvar a humanidade da autodestruição ele clonou o cérebro de um poderoso psíquico e depois fez com que geneticistas o tornassem muito maior e mais poderoso. Programou no cérebro imagens de alienígenas, de modo que transmissões mentais liberadas em sua morte afetariam qualquer pessoa a sua volta que conseguisse sobreviver a explosão inicial. Esse evento fez com que os humanos acabassem com suas pequenas guerras e se unissem contra o novo inimigo, alienígena, mais aterrorizante. Depois de ver a cobertura de sua trama, ele revela a vitória. Dr. Manhattan, seguido por Laurie, chega ao retiro e é direcionado a uma câmara, similar à de seu acidente, onde Veidt tenta matá-lo. Ao contrário do que havia planejado, Veidt não consegue eliminar o Dr. Manhattan, mas consegue convencê-lo, assim como Dan e Laurie a não contarem seu plano pois isso levaria o mundo a um caos maior. O único que se mantém irredutível é Rorschach que logo é eliminado pelo Dr. Manhattan para impedi-lo. Mais tarde Adrian pergunta a Jon se ele recuperou o interesse pela vida humana e ele responde que talvez crie uma, em outra galáxia menos complicada. Adrian pergunta a Jon se ele agiu certo, fazendo o que fez para que os conflitos tivessem um fim e Jon responde que nada chega ao fim. Algum tempo depois, Dan e Laurie assumem novas identidades e visitam Sally. Laurie diz que sabia que Edward Blake era seu pai e que não guardava rancor. No final, o diário de Rorschach, anteriormente ignorado pelo jornal, aparece como uma possibilidade de matéria para uma coluna.

1.3 – *Watchmen* no Brasil

Watchmen foi publicada no Brasil de seis formas diferentes, sendo que, para isso, foram utilizados dois tipos de suporte²⁷: o livro e a revista.

²⁷ Lembramos que, neste momento, consideramos suporte como o responsável pela materialidade do texto. Acreditamos que sua mudança leva a diferentes formas de leitura e de interação do leitor com a obra.

FALTAM ALGUNS MINUTOS PARA QUE O DESTINO DA HUMANIDADE SEJA CONCLUÍDO!



É o tempo de você acompanhar Watchmen.
Uma fantástica **mini-série** que trata de complexos
personagens em aventuras surpreendentes.
Escrita por Alan Moore e desenhada por Dave Gibbons.
Nas bancas.

UMA SÉRIE PREMIADA. UMA TEMÁTICA ADULTA.

WATCHMENTM

MINI-SÉRIE DE LUXO EM 6 EDIÇÕES MENSAIS

© 1989 DC Comics Inc.



Figura 28 - Anúncio do lançamento de *Watchmen* no Brasil, publicado pela Editora Abril
Fonte: LIGA da Justiça (1989. n. 4, p. 2)

A série foi publicada três vezes pela Editora Abril. Inicialmente em seis edições mensais - de novembro de 1988 a abril de 1989 -, rotuladas como “minissérie de luxo”, conforme podemos observar na propaganda acima (Figura 28), que apresentava a nova obra

da editora. Cada revista continha duas edições do original, com 68 páginas coloridas, com lombada grampeada e tamanho um pouco menor (16 cm X 25,5 cm) do que o formato americano original (17 cm X 26 cm). Nesta primeira versão (Figura 29), Segundo Hanna (2016), as capas pares foram excluídas, com exceção da edição 6, que utilizou 12ª capa da versão original norte-americana. Também foram alterados os paratextos ficcionais, que sofreram cortes, continham erros de tradução e passaram por alteração na diagramação.



Figura 29 – Capas de *Watchmen*, publicado pela Editora Abril (1988-1989)
Fonte: Guia dos Quadrinhos

Assim como nos Estados Unidos onde logo em seguida foi feita uma edição completa encadernada, no Brasil a editora Abril fez sua versão “encadernada” (Figura 30), seguindo o padrão de capa cartonada, lombada quadrada e tamanho maior, mas reaproveitando as revistas

encalhadas da primeira edição, segundo Hanna (2016), o que fez com que esta mantivesse os problemas da anterior.

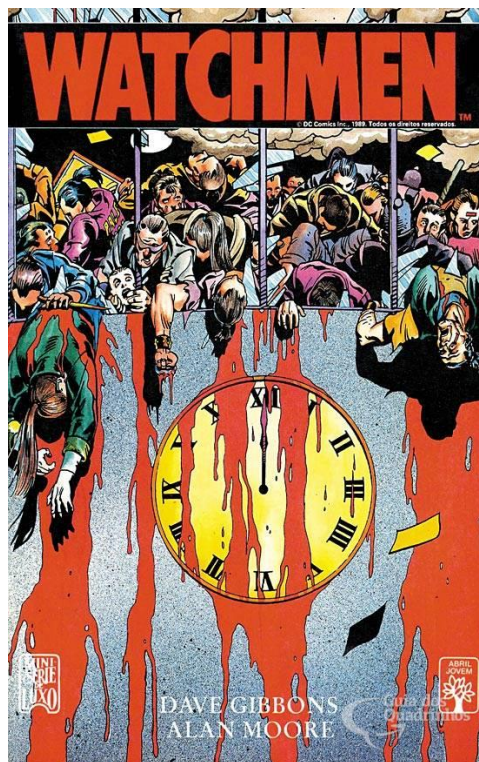


Figura 30 – Capa de *Watchmen*, publicado pela Editora Abril (1989)
Fonte: Guia dos Quadrinhos

A terceira publicação (Figura 31), sob o selo Abril Jovem, seguiu a mesma divisão da primeira publicação norte-americana, uma maxissérie em 12 edições. Lançada quinzenalmente, de fevereiro a agosto de 1999, nela o formato americano foi mantido em lombada com grampos, assim como a quantidade de 36 páginas.



Figura 31 – Capas de *Watchmen*, publicado pela Abril Jovem (1999)
 Fonte: Guia dos Quadrinhos

Entre os anos de 2005 e 2006, houve uma nova publicação desta vez realizada pela editora Via Lettera (Figura 32). Nesse momento, a obra foi dividida em quatro livros (17 cm X 26 cm) em capa cartonada e lombada quadrada. Cada exemplar apresentava três capítulos e

uma variação entre 128 e 136 páginas, com material extra como rascunhos de Dave Gibbons, trechos de roteiro de Alan Moore, entre outros, ao final.



Figura 32 – Capas de *Watchmen*, publicado pela Via Lettera (2005 - 2006)
Fonte: Guia dos Quadrinhos

Posteriormente, a Panini Books foi responsável por mais duas publicações. A primeira (Figura 33) dividida em dois volumes com 6 capítulos em cada uma, capa cartonada e lombada quadrada, publicada em 2009. Ao final, foram incluídos materiais extras como textos de Alan Moore e estudos de Dave Gibbons.



Figura 33 – Capas de *Watchmen*, publicado pela Panini Books em dois volumes (2009)
Fonte: Guia dos Quadrinhos

A segunda recebeu o rótulo editorial de “Edição Definitiva” (Figura 34). Publicada em 2011, possuía todos os capítulos, capa dura e lombada quadrada em uma encadernação editorial de luxo. Em um livro de 456 páginas, com material extra como rascunhos de Dave Gibbons, trechos de roteiro de Alan Moore, entre outros, acrescidos às últimas páginas.

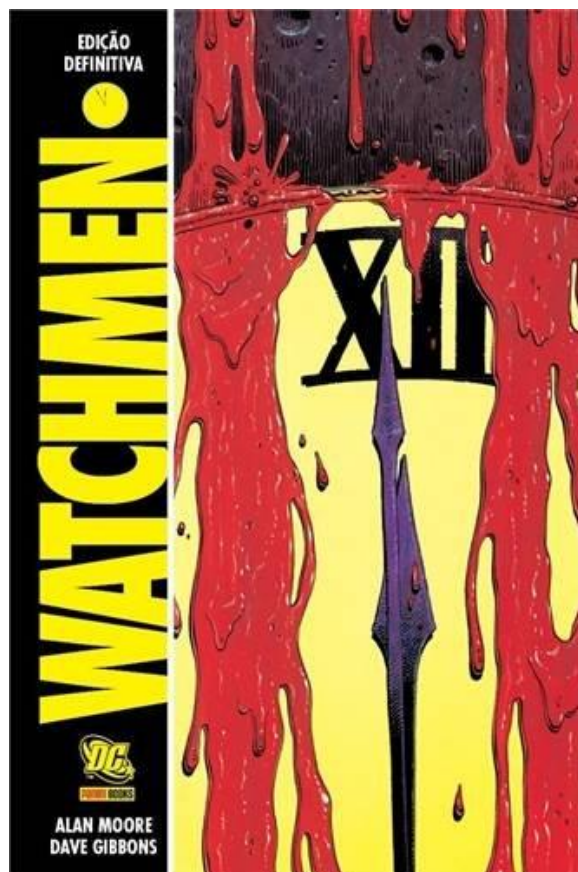


Figura 34 – Capa de *Watchmen*, publicado pela Panini Books (2011)
Fonte: Guia dos Quadrinhos

Segundo Hanna (2016), durante as mudanças nas formas de publicação e editoras responsáveis, as traduções foram alteradas, ocorrendo adições e subtrações da obra original. Por esse motivo, acreditamos ser importante apresentar as características da edição escolhida como objeto de estudo.

A “Edição Definitiva” publicada pela Panini Books em 2011, que será objeto desta nossa análise, seguiu

a publicação da *Absolute Watchmen* norte-americana, publicada em 2005 e recolorida digitalmente por John Higgins, o colorista original. [...] A tradução da história ficou a cargo de Jotapê Martins e Helcio de Carvalho e os textos extras foram vertidos ao português por Fábio Fernandes. As capas dos episódios foram mantidas na íntegra. O leitor também encontra os agradecimentos de Moore, a narrativa das quartas capas e a epígrafe de Juvenal. (HANNA, 2016, p. 84)

Segundo Hanna, na edição de 2011 “a tendência geral da tradução de aproximação com a cultura alvo é evidenciada pela presença do procedimento de repetição apenas no

formato, no título e nos nomes próprios” (2016, p. 141). Ainda segundo a autora, a Via Lettera foi a editora que mais aproximou a tradução dos paratextos ficcionais (definição nossa) da obra original, enquanto a Panini, em sua “Edição Definitiva”, adicionou chamadas ao final dos paratextos I, II, III, V e VII, que serão desconsideradas por nós durante a análise.

Esclarecemos que, mesmo tendo conhecimento das edições da Via Lettera, optamos por utilizar a Edição Definitiva como objeto de análise por ser uma publicação brasileira de *Watchmen* próxima da edição norte-americana (com adições pontuais) em volume único. Acreditamos que o fato de ser uma edição encadernada completa é bastante relevante em nosso caso, já que nossa análise leva em consideração as especificidades de uma obra publicada desta forma.

2 – ENTORNOS DO TEXTO

Neste capítulo, trataremos dos conceitos-chave de nossa pesquisa: paratexto, intertextualidade e hipertextualidade. Para isso, optamos por apresentar o surgimento e a conceituação de cada um e, ao final, esclarecer sob qual ótica pretendemos empregá-los. Como forma de ilustrar a aplicação da teoria, buscamos no texto principal de *Watchmen* exemplos que repliquem características que encontraremos nos paratextos ficcionais, a serem analisados apenas no próximo capítulo.

2.1 – Paratextos

Em 1981, o crítico e teórico literário francês Gérard Genette lançou o livro *Palimpsestes – la littérature au second degré*²⁸, no qual apresentou um novo conceito para discutir o modo como o texto era percebido e como ele se relacionava com outros, processo chamado por ele de transtextualidade. Esta seria, nas palavras do próprio autor, “tudo o que coloca o texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 1989, p. 9-10) (tradução nossa)²⁹. Para ele, todas as produções escritas estariam ligadas através de uma rede que relaciona uma à outra e a transtextualidade seria o conceito mais amplo para abarcar cinco tipos dessas relações textuais, nomeadas e explicadas, segundo as premissas do pesquisador, no quadro a seguir:

²⁸ Utilizamos neste estudo a edição espanhola, publicada pela editora Taurus em 1989, intitulada *Palimpsestos – la literatura de segundo grado*

²⁹ “todo lo que pone al texto em relación, manifiesta o secreta, com outro texto” (GENETTE, 1989, p. 9 - 10)

Tabela 01 – Relações textuais da transtextualidade

TRANSTEXTUALIDADE	
Relações Textuais	Definições
Intertextualidade	Presença de um texto em outro em forma de citação (a fonte do texto deve ser identificada), alusão (faz referência a uma fonte que precisa ser recuperada pelo conhecimento enciclopédico do leitor) ou plágio (referência sem identificação de fonte, em geral não se espera que o leitor a reconheça)
Hipertextualidade	Derivação de um texto através de pastiche (imitação de um estilo autoral), paródia (transformação de um texto fonte, com intenção de satirizar ou criticar) ou travestimento (retomada de um mesmo conteúdo, em nova estrutura, com intenção satírica)
Metatextualidade	Texto construído em forma de comentário ou crítica a outro texto.
Arquitextualidade	Abrange os modelos de textualidade ou estruturação de um texto, como narração, descrição etc
Paratextualidade	Texto que acompanha ou cerca materialmente outro

Fonte: Genette (1989)

Como podemos notar, a paratextualidade, conceito de particular interesse para esta pesquisa, é apenas uma das relações distintas entre textos, conforme o modelo pensado por Genette. Em *Palimpsestos*, o autor assume que seu maior interesse estava nos estudos sobre as relações de hipertextualidade, mas isso não o impediu de apontar, mesmo que de forma sucinta, as nuances do conceito de paratexto. Segundo ele, esta seria a relação menos explícita e mais distante do texto como um todo e seus títulos, subtítulos, prefácios, notas marginais, ilustrações, todos os elementos que o circulam, acrescentando inclusive que uma obra poderia funcionar como paratexto de outra – como no caso da relação entre *Os Bastidores de Watchmen*³⁰, de Dave Gibbons, e *Watchmen*.

Em 1987, Genette retoma e aprofunda o conceito de paratextualidade, ao lançar *Seuils*, livro que recebeu o nome de *Paratextos Editoriais* na tradução brasileira, publicado em 2009 pela Ateliê Editorial. Nesse segundo momento, o conceito é definido de maneira mais detalhada. Na leitura do autor, seria como uma

³⁰ Livro que apresenta detalhadamente o processo de criação, produção e pós-produção de *Watchmen*.

franja, sempre carregando um comentário autoral, ou mais ou menos legitimada pelo autor, que constitui entre o texto e o extratexto uma zona não apenas de transição, mas também de *transação*: lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente. (GENETTE, 2009, p. 11)

Enfatizamos que o próprio autor, que cunhou o conceito para a Literatura, inicialmente acreditava que apenas obras literárias possuíam paratextos. Posteriormente ele ampliou essa visão, entendendo que todo texto tem seus paratextos. A partir desta concepção, mais alargada, os textos multimodais que compõem o corpus desta pesquisa poderiam ser, portanto, considerados paratextos.

Ao pensarmos na composição da obra *Watchmen*, objeto de análise desta pesquisa, com todos os textos que cercam a história principal, o conceito apresentado por Genette também poderia ser aplicado:

[...] raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, **verbais ou não**, como um nome de autor, um título, um prefácio, **ilustrações**, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dela, mas que em todo o caso a cercam e a prolongam, exatamente para apresentá-la, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para torná-la presente, para garantir sua presença no mundo, sua “recepção” e seu consumo [...] (GENETTE, 2009, p. 9) (grifos nossos).

De uma forma mais simples, poderíamos dizer que o paratexto consiste em todo o elemento que acompanha um texto principal, seja dando informações complementares, discutindo ou até mesmo criticando a obra. Achemos importante ressaltar que, segundo o próprio autor, uma das características dos paratextos é o fato de sempre gerarem dúvidas se devemos ou não os considerar parte da obra.

Ainda segundo Genette, dependendo do local em que estes elementos se encontram, podem ser divididos em dois grupos, peritexto e epitexto.

O peritexto seria composto por elementos que se apresentam dentro da obra, isto é, ocupam o mesmo volume dela. Podemos citar como exemplos quaisquer textos que acompanham a produção (e que fazem parte de sua composição), como capa, anexos, prefácio, título de capítulo etc. A segunda categoria, o epitexto, abrange os elementos encontrados fora da obra. Podemos citar as entrevistas, os *releases* (nome dado ao material de divulgação enviado à imprensa), correspondências, entre outras possibilidades.

Acreditamos que seja possível gerar um diálogo parcial entre o conceito apresentado por Genette e os fatores de contextualização, definidos pela LT como um dos princípios de construção do sentido.

Segundo Marcuschi (2012), eles são responsáveis pela ancoragem do texto em dada situação comunicativa e podem ser divididos em dois grupos: os contextualizadores (assinatura, localização, data e elementos gráficos) e os perspectivos (título, autor e início do texto), podendo gerar expectativa, suposições, orientar e até mesmo desorientar o leitor. O linguista entende esses fatores como elementos que contribuem para equacionar alternativas de compreensão, situando o texto num universo contextual de interação.

Apontamos que o diálogo seria parcial porque, enquanto Genette vê a possibilidade de um prefácio (como texto completo) caracterizar um paratexto, Marcuschi enxerga o início de um texto como um fator de contextualização. Para Marcuschi, o prefácio configuraria um outro texto com paratextos próprios. Um exemplo que pode ilustrar bem a diferença é o caso da Figura 35, mostrada a seguir. Entendemos a capa de *Watchmen* (como um todo) como paratexto, segundo Genette, enquanto precisaríamos “desmembrá-la” para apontar alguns dos elementos que caracterizam os fatores de contextualização, sob a ótica de Marcuschi.

Neste exemplo (Figura 35), identificamos nas marcações em azul alguns dos fatores perspectivos: o rótulo editorial como “Edição Definitiva”, no topo à esquerda; ao centro, na vertical, o título *Watchmen* e, no canto inferior esquerdo, o nome dos autores Alan Moore e Dave Gibbons. Através da marcação em verde apontamos um dos fatores contextualizadores que é o elemento gráfico. Gostaríamos de ressaltar que, mesmo havendo outros fatores de contextualização (tanto contextualizadores quanto perspectivos) que poderíamos apresentar, optamos por uma parcela menor para que fosse possível apontá-los com maior clareza.

Fator de
Contextualização
perspectivo
(rótulo editorial)

Fator de
Contextualização
perspectivo
(título)

Fator de
Contextualização
perspectivo
(autor)



Fator de
Contextualização
contextualizador
(elemento gráfico)

Figura 35 – Paratextos e fatores de contextualização
Fonte: Moore; Gibbons (2011, capa)

Acreditamos ser importante ressaltar que nosso entendimento de paratextos, conforme a própria definição de Genette, não está relacionado apenas ao contexto editorial de uma obra, mas também ao seu contexto de criação. Neste caso, os paratextos não ficcionais podem ser compostos por rascunhos apresentando estudos de personagens, roteiros de capítulos, entre outros elementos desenvolvidos durante a criação da obra, que podem, no momento de publicação, serem anexados (geralmente ao final), dando detalhes destes bastidores para o leitor. No caso de *Watchmen*, os elementos citados aparecem como material extra, ao final da

edição de 2011 da Panini Books. A Figura 36 ilustra bem esse raciocínio. Nela podemos observar os rascunhos, juntamente com informações de perfil psicológico do personagem Jon, que mais tarde se transforma no Dr. Manhattan. Neste paratexto (considerado por nós como a página inteira), são apresentadas fases do processo de criação de Dave Gibbons, permitindo ao leitor entender a forma como a obra foi construída. Bastante comuns em obras multimodais como edições de luxo de história em quadrinhos, nas quais o leitor geralmente já espera pela existência de conteúdos extras, esse tipo de paratexto não ficcional também é explorado na literatura com a inclusão de fotos, ilustrações, textos sobre a vida do autor, entre outros.

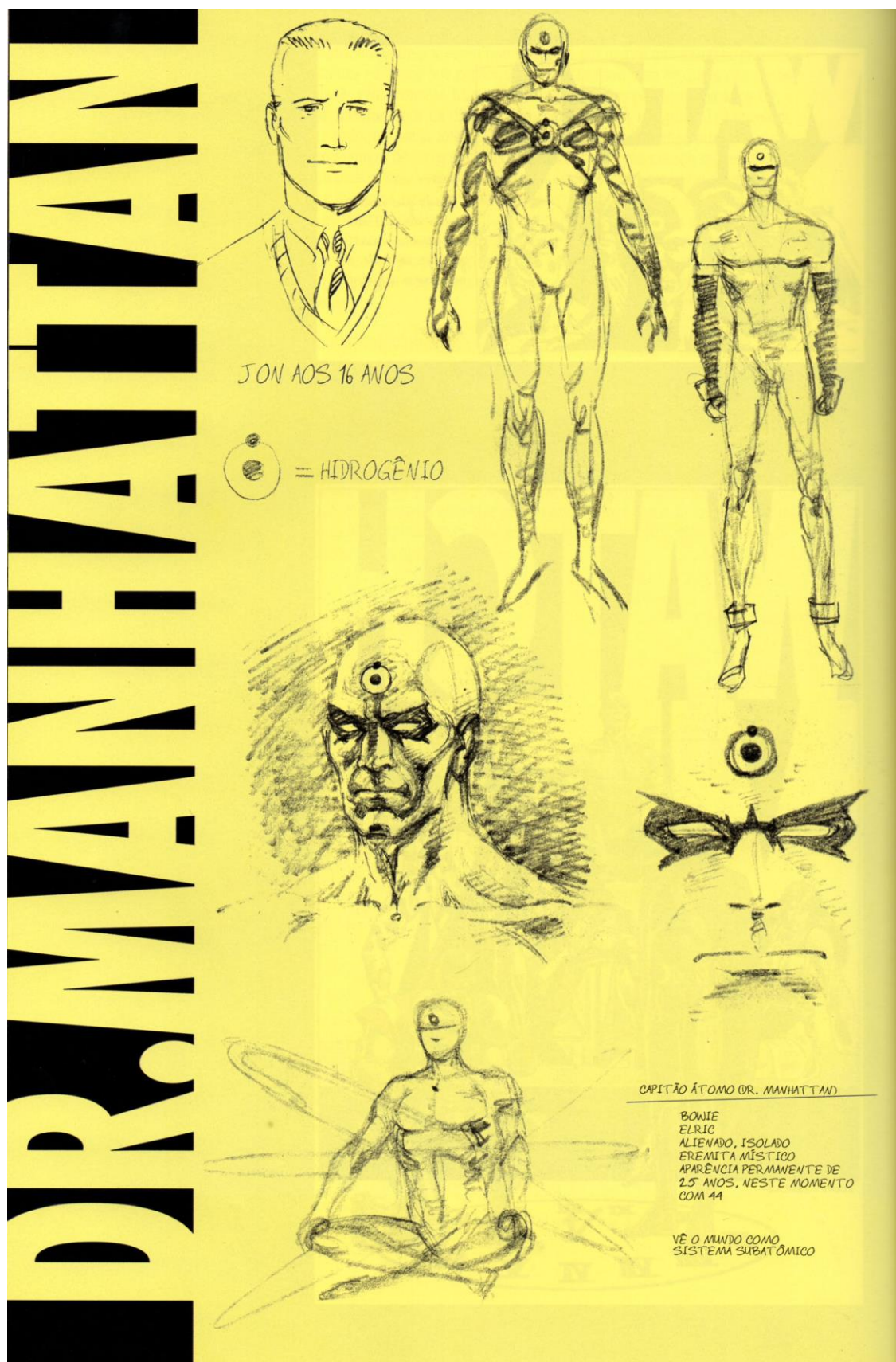


Figura 36 – Processo criativo para o desenvolvimento do personagem Dr. Manhattan
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 422)

Pesquisas nas áreas de Literatura e Comunicação Social têm explorado essa possibilidade de ampliação da visão de paratexto, a exemplo do que propomos com a análise de *Watchmen*. Ao levar em consideração a multimodalidade de um texto, o pesquisador consegue perceber a existência de paratextos além do ambiente literário, podendo estar ligados a diversos campos, conforme dois artigos que citaremos a seguir. Alves (2011), em seu estudo intitulado *Paratextos do insólito: o diálogo entre a literatura e a pintura*, pesquisa o diálogo existente entre a produção literária e as obras do pintor Odilon Redon. Segundo a autora, um certo número de crônicas e contos rascunhados por Redon, mas encontrados e organizados muitos anos após sua morte, poderiam ser considerados paratextos de algumas de suas obras gráficas³¹. Já Ferreira (2016) analisa a paratextualidade em jogos de videogame³² em um artigo intitulado *Videogames, paratextos e narrativas (trans)midiáticas*. Mais especificamente, ele faz uma análise do papel dos paratextos na franquia de jogos *Halo*, tendo como hipótese central a afirmação de que “em determinados videogames, os paratextos passam a ocupar papel principal no que tange à sua experimentação narrativa, superando, até certo ponto, a experimentação obtida pelo texto principal” (FERREIRA, 2016, p. 1).

Como destacado na introdução, trabalhamos com a hipótese de que os paratextos³³ possam ser não ficcionais ou ficcionais. Os não ficcionais seriam os que estão relacionados à obra publicada como um todo, sejam editoriais ou não, conforme estabelecido por Genette. Os paratextos ficcionais seriam aqueles que foram produzidos no mundo ficcional desenvolvido por determinada narrativa, literária ou não, e aprofundam informações sobre ele. Criados no contexto fictício, eles não existiriam, portanto, de outra forma.

Como veremos a seguir, Moore e Gibbons criaram paratextos para seu mundo ficcional e trouxeram elementos que não estão presentes explicitamente na trama principal. Nesta quebra do regime enunciativo, expandem a narrativa criando uma maior imersão na história e na percepção do mundo construído para *Watchmen*.

Consideramos importante ressaltar que o próprio Genette, em *Paratextos Editoriais*, já dava indícios da possibilidade de textos fictícios fazerem parte dos paratextos, de forma mais

³¹ ALVES, Maria Claudia Rodrigues. *Paratextos do insólito: o diálogo entre a literatura e a pintura*. Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC. Curitiba: 2011.

³² FERREIRA, Emmanuel. *Videogames, paratextos e narrativas (trans)midiáticas*. Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação Universidade Federal de Juiz de Fora: 2016

³³ Nesta pesquisa nos focamos em apresentar apenas elementos do peritexto, isto é tanto os paratextos não ficcionais quanto os ficcionais estarão sempre inseridos dentro do mesmo volume da obra.

restrita, pensando em prefácios, intertítulos e notas (elementos muito comuns em obras literárias), o que seria mais um fator para reforçar nossa hipótese, anteriormente apresentada.

Apenas como forma de exemplificar o raciocínio do autor, citamos um trecho no qual ele explica como deve ser construída essa ficção em um prefácio. Neste caso, ele se refere a *Ivanhoé* para demonstrar que, através do prefácio, afirma-se ficcionalmente que a obra foi escrita por Laurence Templeton, e não por Walter Scott, o verdadeiro autor.

Para efetuar uma ficção, todos os romancistas sabem disso, é preciso um pouco mais do que uma declaração peremptória; é preciso, pois, enriquecê-la e, para tanto, o meio mais eficaz parece ser simular um prefácio sério, com todo o aparato de discursos, mensagens, isto é, funções que isso comporta. À função capital do prefácio ficcional, que é efetuar uma atribuição ficcional, vêm juntar-se, a seu serviço, funções secundárias por simulação de prefácio sério – ou, mais exatamente, como veremos, por simulação desse ou daquele tipo de prefácio sério. Por exemplo, [...] “Eu, Templeton, dedico esta narrativa a Mr. Dryasdust, antiquário, e perante ele justifico meu novo projeto de um romance situado na Inglaterra da Idade Média” (simulação de prefácio autoral) (GENETTE, 2009, p. 245).

A Tabela 2, mostrada na sequência, expõe os paratextos ficcionais que compõem o corpus de nossa pesquisa. Como já mencionado, são 11 textos apresentados ao final dos primeiros 11 capítulos de *Watchmen*. Cada um deles sempre terá uma relação direta com o capítulo que o antecede e o posterior. Optamos por, neste momento, apresentar apenas informações gerais sobre eles, já que serão analisados de forma mais aprofundada no próximo capítulo.

Tabela 02 – Paratextos ficcionais

	Título	Capítulo	Páginas
1	Sob o Capuz	I	33 – 38
2	Sob o Capuz	II	69 – 72
3	Sob o Capuz	III	103 - 106
4	Dr. Manhattan: O Super-Homem e as Superpotências	IV	137 - 140
5	A Ilha do Tesouro: A Tesouraria dos Quadrinhos	V	171 - 174
6	Arquivos de Rorschach (título nosso)	VI	205 - 208
7	Sangue dos Ombros de Palas	VII	239 - 242
8	New Frontiersman - Honra é como um Falcão: às vezes, deve ser encapuzada	VIII	273 - 276
9	Livro de Recortes de Sally Júpiter (título nosso)	IX	307 - 310
10	Documentos do escritório de Adrian Veidt (título nosso)	X	341 - 344
11	Depois do Baile de Máscaras: superestilo e a arte de observar humanoides	XI	375 - 378

Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 422)

É importante salientar que os paratextos que compõem o corpus desta pesquisa geram uma ruptura com a linguagem dos quadrinhos, por serem compostos por textos em prosa, e são estruturados de forma a apresentar detalhes em sua estrutura que simulem “documentos reais” (ou “sérios” como diria Genette) em diferentes gêneros³⁴, que podem ser reconhecidos pelo leitor.

2.2 – Intertextualidade

Como mencionado anteriormente, a intertextualidade era uma das cinco categorias que compunham o conceito de transtextualidade cunhado por Genette (1989). Segundo o autor, esta presença de um texto em outro poderia aparecer na forma de citação, alusão ou plágio. Conforme apresentaremos a seguir, Cavalcante (2017) propõe um alargamento nas possibilidades intertextuais previstas por Genette a partir de Piègay-Cros, com a inclusão da intertextualidade por referência. Por entendermos que esta divisão é mais pertinente para nossa pesquisa, por trazer um olhar mais linguístico ao tema, optamos por nos apropriar do conceito a partir deste novo olhar.

Cavalcante (2017, p. 145-146) aponta que a definição de intertextualidade surgiu no âmbito da crítica literária, com Julia Kristeva (1974), para quem todo texto é um mosaico de citações de outros textos. Kristeva se apoiava no postulado bakhtiniano do dialogismo³⁵, o qual se centrava na ideia de que qualquer enunciado é resposta a enunciados anteriores e potencializa o surgimento de novos. Mais tarde, ainda segundo leitura de Cavalcante, a intertextualidade passou a ser estudada por Genette (1982) a partir da perspectiva dos discursos literários (como exposto na Tabela 1) e, posteriormente, por Piègay-Gros, também aplicada à literatura.

De maneira geral, tomando essa trajetória cronológica apresentada por Cavalcante, podemos dizer que o estudo de intertextualidade é bastante antigo e foi se aprofundando com o passar dos anos. Também poderíamos afirmar que “todo texto é um objeto heterogêneo, que revela uma relação radical de seu interior com seu exterior; e, desse exterior, evidentemente,

³⁴ Por acreditarmos que o estudo do gênero é bastante complexo e não pretendermos nos aprofundar nele neste momento, esclarecemos que para nós a definição apresentada por Bakhtin “de gêneros como tipos relativamente estáveis de enunciado” (2016, p.12) ainda é a mais sintética e precisa.

³⁵ Segundo Bakhtin, “é necessário levar em conta os diferentes pontos de vista que se enunciam sobre o objeto do discurso, polemizar com alguns pontos de vista (citações, reproduções de concepções alheias, etc.), apoiar-se em outros” (2016, p. 124).

fazem parte outros textos que lhe dão origem, que o predeterminam, com os quais dialoga, que retoma, a que alude, ou se opõe.” (KOCH, 2016, p. 59)

Já em 1986, Koch, dentro do escopo da LT, apresentou definições que separaram a intertextualidade em dois grandes grupos: a de sentido amplo e a de sentido restrito.

Em sentido amplo, seria como Kristeva (apud CAVALCANTE, 2017) apresentou o conceito, no campo da Literatura, como “a absorção e transformação de um texto em outro texto”. Acreditamos que seria também o que Genette chamou de transtextualidade, em proximidade com o conceito de dialogismo postulado por Bakhtin. Já no sentido restrito, encontraremos a relação de um texto com outro previamente existente. Esta mesma divisão, no campo da LT, é apontada por Koch, Bentes e Cavalcante (2012). Neste caso, a intertextualidade ampla passa a se chamar *lato sensu* e a restrita, *stricto sensu*.

Tabela 03 – Conceitos de intertextualidade

Literatura	Linguística Textual	Definições
Transtextualidade/ Dialogismo	Intertextualidade Ampla/ <i>lato sensu</i>	Ligação de todas as produções escritas através de uma rede que relaciona uma a outra
Intertextualidade	Intertextualidade Restrita/ <i>stricto sensu</i>	Relação de um texto com outro previamente existente

Fonte: Genette (1989); Koch (2016); Koch, Bentes e Cavalcante (2012)

Incluídas no sentido restrito, as relações intertextuais estabelecidas por copresença são tratadas por Cavalcante (2017) seguindo uma subdivisão apresentada por Genette – citação, alusão e plágio – e que, mais tarde, sofreu o acréscimo de mais um subtipo por Piègay-Gros – a referência.

Estes subtipos são divididos em dois grupos maiores, a intertextualidade explícita e a implícita. A explícita acontece quando o texto faz menção à fonte do intertexto como, no caso da citação (exemplo 1) – com marcação de texto entre aspas ou recuo de margem – ou referência (exemplo 2) – não havendo demarcação de trecho, nem necessidade de citação de trecho. Já a implícita ocorre sem menção alguma da fonte, cabendo ao interlocutor recuperá-la na memória, através de seu conhecimento prévio, para construir o sentido do texto, como ocorre no caso da alusão (exemplo 3 – Figura 37) e do plágio.

Exemplo 1: citação, com marcação em aspas e menção à fonte grifados.

“Em 1934, vendo o surgimento da revista *Famous Funnies*, uma publicação de tamanho gigante que reimprimia tiras de jornal, o ex-militar decidiu criar a empresa *National Allied Publications*, a precursora da *DC*” (TRINDADE, 2010. p.6).

Fonte: TRINDADE, Levi. *DC e a era de ouro*. In: *Coleção DC 75 anos: a era de ouro*. São Paulo: Panini Books, 2010.

Exemplo 2: Referência à história em quadrinhos *Action Comics* e ao personagem *Superman*, grifados.

Findo o período de Wheeler-Nicholson na editora, Harry Donenfeld tratou de lançar um novo título, a antologia *Action Comics*, que em sua edição de estreia apresentou *Superman*.

Fonte: TRINDADE, Levi. *DC e a era de ouro*. In: *Coleção DC 75 anos: a era de ouro*. São Paulo: Panini Books, 2010.

Exemplo 3: Relação intertextual da ordem da imagem e não das palavras, em alusão ao personagem Otto (Figura 38), motorista do ônibus escolar, do desenho *Os Simpsons*, uma sátira da família de classe média norte-americana, com personagens caracteristicamente da cor amarela.



Figura 37 – Tira
Fonte: Leite (2015, p.47)

Em casos como o da figura anterior (Figura 37), o autor/produtor do texto espera que o leitor/consumidor seja capaz de reconhecer a presença do intertexto, quando isso não ocorre a construção do sentido pode ser prejudicada.



Figura 38 - Otto
Fonte: www.simpsonspark.com

O plágio é o único caso de intertexto implícito no qual o autor, ao menos em tese, não tem interesse que a fonte seja reconhecida, ele prefere que não seja recuperada. De forma sintetizada, as informações poderiam ser apresentadas da seguinte forma:

Tabela 04 – Intertextualidade por relação de copresença

Relações de Copresença	
Explícitas	Citação
	Referência
Implícitas	Plágio
	Alusão

Fonte: Baseado em Cavalcante (2017, p. 146)

Entendemos, como confirma o exemplo da Figura 37, que o arcabouço teórico da intertextualidade, pensado a princípio para textos apenas verbais, pode ser aplicável também a produções multimodais, como é o caso de *Watchmen*, uma obra complexa e rica de intertextualidade em diversos níveis.

Para efeito de análise, acreditamos que uma das formas de alcançarmos nossos objetivos de pesquisa e afirmarmos nossa hipótese é focando nas relações intertextuais do corpus com textos verídicos e externos à obra – chamada por nós de intertextualidade externa – e a outra é a relação do corpus com a própria HQ, gerando intertextualidade apenas entre textos ficcionais – chamada por nós de intertextualidade interna.

Antes de exemplificarmos a forma como utilizaremos o conceito, é válido registrar que a intertextualidade em *Watchmen* já havia sido abordada no estudo de Carneiro (2009),

com a intenção de investigar os processos de construção narrativa na história em quadrinhos. Assim como o pesquisador, entendemos que a HQ é construída como uma narrativa não-linear com diversas camadas de significação, mas nos diferenciamos dele em dois sentidos. Primeiro por nossa análise se focar apenas nos paratextos ficcionais, enquanto Carneiro centra-se na história principal, que é extremamente intertextual. O segundo ponto é o fato de o pesquisador tratar a intertextualidade como uma relação entre dois textos que utilizam a mesma linguagem, enquanto, por nos basearmos na LT, a intertextualidade será analisada em textos de diferentes linguagens, conforme exemplos a seguir.

Lembramos que nosso caso tende a abranger apenas a intertextualidade restrita, tanto a interna quanto a externa, ambas por copresença.



Figura 39 – “À meia-noite, todos os agentes...”
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 24)

Na imagem da Figura 39, cena próxima ao final do capítulo I, vemos o personagem Adrian Veidt em seu escritório, de costas para sua mesa, onde visualizamos um jornal com a manchete “Relógio do Juízo Final marca cinco para meia-noite, alertam especialistas”. Neste caso, podemos dizer que temos uma intertextualidade explícita por referência. O Relógio do Juízo Final, ou *Doomsday Clock*³⁶ em inglês, é uma metáfora criada, em 1947, por um grupo de cientistas responsável por publicar o *Boletim de Cientistas Atômicos* (tradução nossa) para o fim do mundo. Neste *Boletim* os cientistas apontam qual horário marca o Relógio do Juízo Final, quanto mais ele se aproxima da meia-noite, mais próxima a humanidade estaria de destruir o planeta, portanto temos um caso de referência a um dos elementos que compõem *Boletim de Cientistas Atômicos*.



Figura 40 – “Contemplai minhas obras, ó poderosos...”
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 373)

A imagem do Relógio permeia toda a narrativa, que se passa em um momento de tensão entre União Soviética e Estados Unidos, e, neste caso (Figuras 40), a intertextualidade é implícita por alusão novamente ao Relógio do Juízo final, conforme explicamos anteriormente. Esta poderia ser a imagem de um simples relógio se, neste momento da história, o mundo não acreditasse que estava a poucos “minutos” de um colapso total. Dr. Manhattan havia deixado a Terra, e a União Soviética estava prestes a deflagrar um ataque nuclear contra os Estados Unidos. Notemos que, quando o Relógio é referenciado no início da

³⁶ Site do *Bulletin of the Atomic Scientists*. (www.thebulletin.org)

HQ, ainda em forma de notícia, ele aponta cinco minutos para a meia-noite. Agora, próximo ao final da obra, ele está entre um ou dois minutos para o “juízo final”.

Como forma de exemplificar a intertextualidade interna, escolhemos algumas cenas do primeiro capítulo de *Watchmen* quando o Rorschach decide avisar aos ex-vigilantes sobre a possibilidade de um complô para matá-los (Figura 41). Em uma visita surpresa a casa de Dan, os dois iniciam uma discussão sobre quem poderia ter matado o Comediante e Rorschach logo se lembra de Hollis Mason, o Coruja Original, com quem Dan mantinha contato, e diz “Os dois foram Homens-Minuto quando Blake tinha 16 anos e Mason era o primeiro Coruja. No livro que escreveu, Mason disse umas coisas pesadas sobre o Comediante”.



Figura 41 – A autobiografia
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 18)

Neste caso, existe uma alusão à autobiografia de Hollis Mason, cujos trechos foram publicados nos paratextos ficcionais I, II e III, detalhados no próximo capítulo.

Com este exemplo, tentamos demonstrar uma das formas de intertextualidade interna existente (quando um personagem é autor de um paratexto) e posteriormente conseguiremos provar como ela é essencial para a construção de ficcionalidade dos paratextos que compõem nosso corpus.

2.3 - Hipertextualidade

Durante a gravação do documentário *A História Dentro da História: os livros de Watchmen*, o roteirista de quadrinhos e autor Danny Fingeroth falou sobre como enxergava os textos que apareciam ao final dos 11 primeiros capítulos. Para ele:

Ter essa narrativa em texto dentro da história é quase algo precursor ou de previsão da internet. Se está lendo um quadrinho ou uma história ou mesmo lendo notícias na internet, você tem os *links*. Quer saber mais sobre isso? Leia o diário desse cara ou vá para a página do *MySpace*. É a história por trás da história, um comentário sobre ela (FINGEROTH, 2009).

A declaração acima serviu como um “gatilho” para olharmos com mais atenção nosso corpus. Realmente os paratextos ficcionais funcionavam de modo similar aos *links* da internet, permitindo ao leitor escolher se queria “saber mais” sobre o livro *Sob o Capuz*, sobre as mudanças que ocorreram na criação de histórias em quadrinhos na década de 1950 ou simplesmente acreditar que aquelas informações não eram pertinentes para sua leitura e seguir para o próximo capítulo. Com isso, passamos a observar a hipertextualidade existente em *Watchmen*.

Para demonstrar nossa percepção, apresentaremos a seguir dois possíveis caminhos de entendimento do conceito e o que acreditamos ser o mais apropriado para os fins desta pesquisa.

A ideia de hipertextualidade está muito ligada à intertextualidade, tanto do ponto de vista da Literatura, abordada inicialmente no tópico paratexto e detalhada anteriormente, quanto do ponto de vista da Linguística Textual. Nos dois casos, de formas diferentes, encontraremos uma relação.

Genette aprofunda o estudo deste conceito em seu livro *Palimpsestos - a Literatura de Segunda Mão*³⁷ (tradução nossa), citado anteriormente. Nele, o autor indica que o processo de hipertextualidade ocorre desde os tempos dos pergaminhos que, por serem muito caros, eram raspados para serem reutilizados, mas sempre deixavam resquícios do texto original, que nunca podia ser apagado completamente. Formula-se, assim, a ideia utilizada no campo literário de que um texto B, o hipertexto, estaria ligado a um texto A anterior, o hipotexto. Relação essa que pode acontecer por três tipos de derivação: a imitação do estilo de um determinado autor, a transformação de um texto-fonte ou a retomada de um mesmo conteúdo em nova estrutura.

No caso na LT, o conceito se baseia na organização de informações por meio de uma rede, formada por links ou nós, onde os textos se conectam, permitindo uma leitura não-linear e/ou fragmentada, além de trazer uma autonomia ao leitor que deixa de praticar uma leitura passiva.

Por entendermos que, para esta pesquisa, interessa apenas o conceito de hipertextualidade sob a ótica da Linguística Textual, já que este se baseia na autonomia do leitor em escolher os caminhos que deseja seguir, acreditamos ser importante apresentar alguns “antepassados” desta ideia.

Partindo deste raciocínio, que tem sua raiz nos estudos de comunicação das informações, segundo Dias (1999), voltamos ao século XVI, quando foi idealizado um dos primeiros aparatos tecnológicos com a intenção de se realizar uma leitura fragmentada de textos impressos, a Roda da Leitura. “Projetada pelo engenheiro militar italiano Agostino Ramelli em 1588, consistia em uma roda giratória vertical, capaz de acomodar vários livros, a serem consultados por um leitor que podia voltar sua atenção de um para o outro sem sair do lugar” (BELLEI, 2012, p. 36 – 37). A Roda da Leitura poderia ser comparada à estrutura de uma enciclopédia³⁸, já que a última também permite ao leitor consultar diferentes textos sem sair do lugar, sendo mais um exemplo de uma leitura hipertextual em suportes impressos.

De acordo com a leitura de Bellei (2012), em 1945 mais um passo importante foi dado em direção às possibilidades de escrita e leitura não-linear, o *Memex*. Enquanto no século XVI o que se tentava era lidar com a ampliação do acesso a diferentes textos escritos, no século XX a preocupação era com o excesso de informações e qual a melhor forma de racionalizá-las. O *Memex*, *memory expander*, criado por Vannevar Bush, partia da ideia de

³⁷ *Palimpsestos – la literatura de segundo grado*

³⁸ A primeira edição da *Encyclopédie Britannica* é de 1768.

que a mente humana não funciona de forma linear, e sim por associação. Segundo Dias (1999), Bush descreveu sua invenção como um dispositivo mecanizado no qual uma pessoa guardaria todos os seus livros, fotos, jornais, revistas e correspondências, podendo consultá-los de forma rápida e flexível, como se fosse uma extensão de sua memória.

Na leitura de Dias (1999), foi apenas em 1965 que o termo hipertexto foi empregado pela primeira vez. Theodore Nelson apresentou o conceito de leitura/escrita não-linear em sistemas informatizados. Ainda segundo a autora, Nelson tinha a proposta de implementar uma rede de publicações eletrônica, instantânea e universal. Mesma ideia que se manteve durante o desenvolvimento da internet e hoje é um tipo de leitura/escrita aplicada, de forma inconsciente por nós, durante a leitura/construção de qualquer arquivo digital.

Ao estudar alguns dos principais teóricos que analisam hipertextualidade a partir da Linguística Textual, parece haver um consenso entre Xavier (2005; 2015), Marcuschi (2008) e Koch (2015) de que, do ponto de vista da leitura e recepção do texto, as notas de rodapé, índices, sumários etc. já apresentavam características hipertextuais, o que mais uma vez confirma a possibilidade de uma leitura hipertextual em textos impressos.

A recepção não hierárquica do texto não chega a se constituir uma revolução radical implantada pelo hipertexto, haja vista que as notas de rodapé, índices remissivos, sumários e divisão em capítulos encontrados nos livros tradicionais também oferecem ao leitor caminhos alternativos a serem trilhados, os quais podem levá-lo a fazer quebras na linearidade da leitura. (XAVIER, 2005, p. 174)

Xavier (2015) ainda aponta para uma divisão da ideia de hipertextualidade. Em um sentido restrito, seria o hipertexto *online*, e em um sentido amplo, seria o hipertexto que opera *off-line*, em outras palavras, um texto impresso, como uma HQ por exemplo.

Acreditamos que existam diferentes formas/ níveis de interação do leitor com a obra. Quanto mais ativo for, conseguirá apresentar maior capacidade de análise e associação de ideias, já que existem diferentes camadas de significação na HQ. Como afirma Koch (2015), a estruturação textual faz do leitor um coautor do texto.

A obra escolhida como objeto de estudo chama a atenção por utilizar o recurso de histórias principal e secundárias construídas em forma de rede, muito similar ao que encontramos na internet atualmente e ao conceito de hipertexto que temos desenhado até aqui. Os 11 textos que compõem nosso corpus de pesquisa, considerados por nós como paratextos ficcionais, funcionam como um *hyperlink* que, ao ser “clicado”, leva o leitor a outro texto com informações mais aprofundadas sobre determinado personagem, cena, problema ou outros

elementos que constituem a narrativa principal. Acessamos a história por trás da história e as observações sobre ela.

A diferença, neste caso, é que, ao invés de todos esses recursos funcionarem dentro do ciberespaço, como seria usual, são utilizados em uma obra impressa, na qual a leitura não é passiva ou guiada, mas, sim, permite que o leitor interaja com ela, escolhendo os caminhos que quer seguir. Ele pode optar por fazer isso de forma linear, separada da história principal, fora de ordem, ou simplesmente ignorando os paratextos citados. Não existiria um certo ou um errado, apenas a liberdade de escolher se quer ou não se aprofundar na narrativa principal.

Segundo Koch (2015), suas pesquisas demonstram que, na construção do sentido, há um constante movimento em variadas direções, bem como o recurso ininterrupto a diversas fontes de informação, textuais ou extratextuais. Verifica-se que a compreensão não se dá de maneira linear e sequencial.

Acreditamos que *Watchmen* foi criado a partir de uma trama de textos com ramificações que têm uma função associativa, fornecendo *links* entre elas e a história principal. Mesmo estando dispostos de forma linear, até mesmo pelas limitações do suporte impresso, estes textos não ficam confinados a sua estrutura quando permitem que o leitor os “consuma” de forma não-linear. Essa possibilidade se torna clara ao leitor quando ele percebe que na ausência destes, a trama principal ainda pode ser lida e compreendida, mesmo que em um diferente grau.

“O leitor é encorajado a saltar para frente e para trás pela narrativa, e apreciar as conexões escondidas que jazem em seu interior. [...] *Watchmen* ignorou convenções de balões de pensamento, efeitos sonoros, e narração em terceira pessoa. Engenhosos recursos foram utilizados para ajudar nas transições de cena para cena, usando diálogo e trocadilhos visuais para ligar uma cena à seguinte. [...] Camadas de complexidade narrativa, história não linear, simetria e reflexão, tudo somou à rica textura do livro.” (MILLIDGE, 2012, p. 127)

Para esclarecer a forma como estamos utilizando o conceito apresentado, ilustraremos a seguir alguns exemplos de leitura hipertextual na obra *Watchmen*.



Figura 42 – “O juiz de toda a Terra”
 Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 76)

Conforme já havíamos mencionado no capítulo anterior, a trama principal de *Watchmen* apresenta uma narrativa paralela de uma história de piratas, chamada *Contos do Cargueiro Negro* (mostrada nos quadros da parte de cima da Figura 42), que é lida por um personagem secundário (conforme quadro 1), aparecendo em destaque em alguns momentos (conforme quadros 2 e 3) e, em outros, entrecruzando as narrativas. Note que no quadro 1 a

narrativa de *Watchmen* é invadida por um recordatório³⁹, lembrando um pergaminho, que narra em primeira pessoa a história em quadrinhos que o personagem está lendo, enquanto que nos quadros 2 e 3, onde a história de piratas “preenche” o espaço, há a invasão de balões de fala dos personagens de *Watchmen*. Mesmo nestes casos em que ocorre o entrecruzamento narrativo, o leitor pode optar por realizar ou não a leitura da história de piratas, sem prejuízo do entendimento.

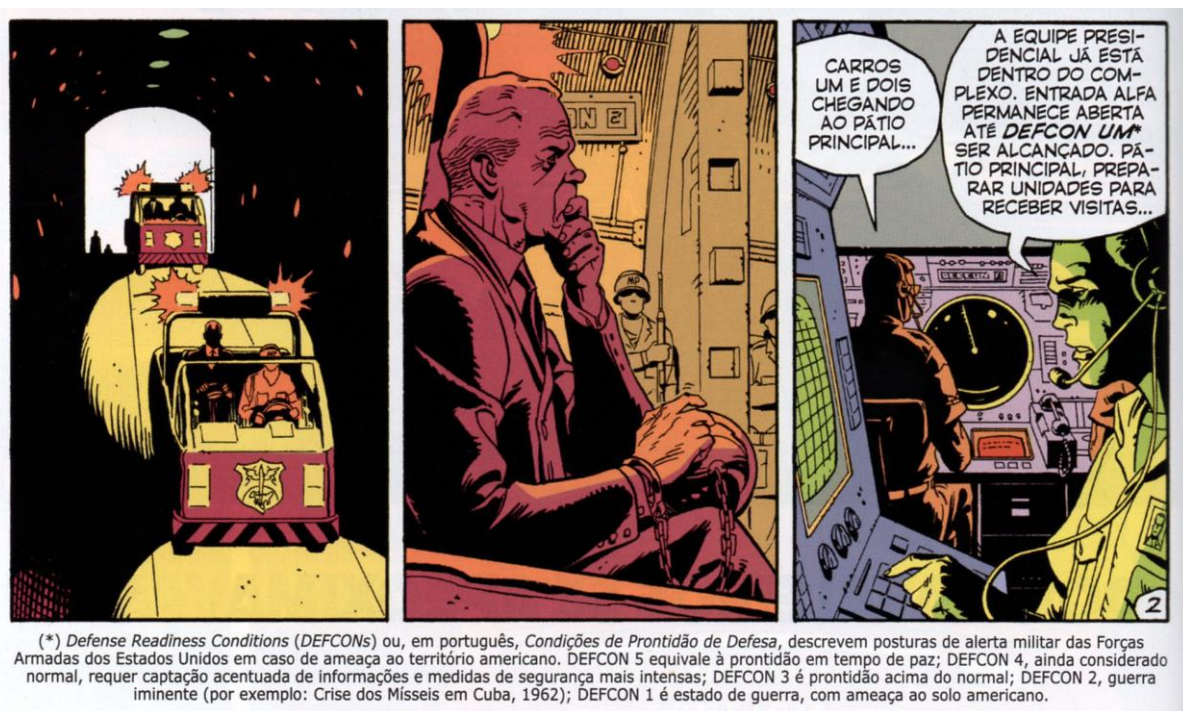


Figura 43 – “Dois cavaleiros se aproximavam...”
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 314)

No exemplo da Figura 43, a hipertextualidade se apresenta na forma de uma nota de rodapé explicando a sigla DEFCON UM, que aparece na fala de um personagem no terceiro quadro. Note que a sigla é acompanhada por um asterisco que reaparece fora do quadro, na parte inferior da página, apresentando o significado de DEFCON e de suas graduações.

Mesmo não sendo muito comum, encontramos com mais facilidade este tipo de exemplo nas histórias em quadrinhos. Geralmente essas notas apontam onde a história foi publicada originalmente, retomam alguma informação que foi apresentada em HQs anteriores, mas são essenciais para o entendimento da presente história, ou, como no caso de *Watchmen*,

³⁹ “Esse elemento é uma outra forma de inserir textos nos quadrinhos. [...] Alguns autores, inclusive, fazem uso do recordatório para incluir falas ou lembranças dos personagens, mas seu uso mais comum é o de passar alguma informação como se fosse um narrador externo” (CHINEN, 2011, p. 18)

para tentar trazer o máximo de realidade para a história precisam explicar algum termo técnico que pode ser desconhecido para o leitor.

2.4 – Amarrando as ideias

Conforme apresentado, percebemos que diversos são os caminhos que podem ser tomados para trabalhar os conceitos destacados, mas nem todos aplicáveis a esta pesquisa.

A paratextualidade, como nosso conceito principal, será utilizada partindo da concepção de Genette (1989; 2009) de que todo texto é cercado materialmente por outros. Entendemos que as histórias secundárias que aparecem ao final dos primeiros 11 capítulos de *Watchmen* podem ser consideradas paratextos. Mais do que entendê-los dessa forma, entendemos que seriam paratextos ficcionais, já que foram produzidos no mundo ficcional, desenvolvido por Alan Moore, e aprofundam informações dele, não existindo, portanto, fora deste contexto. É uma possibilidade que já era apontada por Genette, mas que ampliamos neste momento.

Os fatores de contextualização, conceituados por Marcuschi (2012) na LT, serão usados como forma de analisar detalhes da estrutura de nosso corpus que simulam veracidade. Mesmo sabendo que os gêneros não eram previstos pelo autor como fazendo parte dos elementos que compõem tal conceito, pretendemos utilizá-los funcionando como fatores de contextualização dos paratextos ficcionais (conforme apresentaremos no próximo capítulo), por contribuírem para orientar e gerar expectativas no leitor.

No caso da intertextualidade, o conceito será aplicado na análise de textos verbais e multimodais a partir do sentido restrito definido por Koch (2016), de forma implícita e/ou explícita, e por copresença, conforme apresentado por Cavalcante (2017). Focaremos nas relações intertextuais do corpus com textos verídicos e externos à obra – chamada por nós de intertextualidade externa – e, mesmo correndo o risco de parecer redundante, já que o paratexto sempre terá relação com o texto principal, também analisaremos a relação do corpus com a própria HQ – chamada por nós de intertextualidade interna. Acreditamos que, desta forma, conseguiremos tanto apresentar a importância de a HQ ser permeada por fatos da história mundial e dos quadrinhos para criar a ideia de mundo que Alan Moore quis

desenvolver, como também demonstrar a relação do corpus com a HQ como forma de contribuir para a construção da ficcionalidade do paratexto.

Sobre a hipertextualidade, utilizaremos Koch (2015) e Xavier (2005; 2015) para demonstrar as possibilidades de leitura não-linear e fragmentada em um suporte impresso. Os paratextos ficcionais funcionariam de modo similar aos *links* da internet, organizando as informações por meio de uma rede onde os textos se conectam, possibilitando a autonomia do leitor em escolher os caminhos que deseja seguir. A diferença, neste caso, seria o fato de estes recursos serem utilizados em uma obra impressa, que sofre limitações do próprio suporte.

3 – ANÁLISE

“O que a presença de super-heróis faria realmente com o mundo,
tanto política quanto psicologicamente?”

Alan Moore

Watchmen é uma obra muito importante para a própria história das histórias em quadrinhos. Ela apresenta uma complexidade que leva o leitor a descobrir novos detalhes a cada leitura. Em uma trama muito bem “amarrada” de textos, repleta de *flashbacks* e histórias secundárias dentro e fora da história principal, não nos surpreendem as diversas possibilidades de análise da obra a partir de diferentes conceitos e olhares.

Nosso estudo apresentará as complexas relações entre a narrativa em quadrinhos, em *Watchmen*, e os 11 textos que compõem nosso corpus, como forma de embasar nossa hipótese da existência de paratextos ficcionais e entender de que forma estes se relacionam com a obra como um todo.

Entendemos que os paratextos estudados funcionam de modo a aprofundar a aparência de continuidade estendida por anos dentro da história, permitindo que o leitor gradativamente tenha contato com novas informações sobre épocas passadas (e presentes). Além disso, relações com o mundo exterior vão sendo adicionadas e se conectando a pontos tocados superficialmente na história principal. Os paratextos evocam o mundo em que os personagens vivem, suas mudanças e como estas levaram a transformações políticas, econômicas e sociais dessa realidade alternativa que se desenvolveu com o surgimento dos primeiros vigilantes mascarados e permaneceu em constante mudança conforme novos heróis e super-heróis foram se tornando realidade na história.

Acreditamos que a melhor forma de expor nossas ideias será dividindo este capítulo em duas partes. Primeiro identificaremos alguns dos paratextos não ficcionais encontrados na obra, como forma de mostrar a diferença entre estes e os ficcionais. Posteriormente, dentro do espaço que destinamos para análise dos paratextos ficcionais, apresentaremos um resumo de cada um dos 11 textos que compõem nosso corpus, seguido pelas três categorias de análise desta dissertação. Salientamos que nesta fase selecionamos os textos que acreditamos serem mais representativos para cada categoria.

A primeira delas é composta pelos fatores de contextualização que utilizaremos como forma de analisar detalhes da estrutura de nosso corpus - seja na tipografia, diagramação,

linguagem utilizada ou recursos gráficos em geral - que simulem a veracidade esperada, contribuindo também para a construção de ficcionalidade.

A segunda categoria será a intertextualidade externa - conforme nomeamos no capítulo anterior. Neste momento, apresentaremos as relações dos textos ficcionais que compõem os paratextos selecionados com textos reais que fazem parte da história de nossa sociedade. Acreditamos que isto seja necessário para apresentarmos a relação dos paratextos com a obra, objetivo principal deste trabalho. Nestes textos, constrói-se a ideia de que os personagens de *Watchmen* viviam no mesmo mundo que nós, até o surgimento de heróis mascarados que transformaram a realidade. A ligação com o real é importante para esta criação de mundo verossímil e para que o leitor o reconheça.

Por último, apresentaremos a intertextualidade interna. Conforme citamos anteriormente, sabemos que existe a necessidade de ligação entre estes 11 textos com a história principal para que possam ser considerados paratextos da obra, mas acreditamos que a ligação vai além, neste caso, ela é essencial para a construção da ficcionalidade paratextual. Demonstraremos como esta ficcionalidade é construída quando o autor dá voz aos seus personagens, “saindo de cena” para que eles “assumam sua responsabilidade”. Os paratextos deixam de ser sobre como Alan Moore pensou a personalidade de Rorschach para se transformarem em documentos que simulam a existência de um Walter Kovacs que foi preso por atuar como o vigilante Rorschach. Acreditamos que, conforme nossa pesquisa esclarecerá, apontar essa intertextualidade inerente de um paratexto, neste caso, serve para confirmar a ficcionalidade que elencamos em nossa hipótese, deixando clara a diferença entre não ficcional e ficcional.

3.1 – Paratextos não ficcionais

Watchmen, assim como em outras obras, tem seus paratextos não ficcionais, tanto localizados no epitexto - externos à obra - quanto no peritexto – fazem parte do mesmo volume livro –, mas, para esta análise, achamos oportuno abordar apenas os que fazem parte do peritexto porque estão de acordo com a proposta geral do estudo.

Começando pelos paratextos criados durante a edição e comercialização de uma obra, conhecidos também como paratextos editoriais. Neste caso, rerepresentamos a capa (Figura 44), já analisada no capítulo teórico, onde são expostas informações como título da obra,

autores, editora, algumas vezes algum rótulo editorial (como Edição Definitiva), tudo fazendo parte de design gráfico e a folha de rosto (Figura 45), onde geralmente são repetidas informações como título e autor(es). Informações verídicas que introduzem a obra ao leitor.



Figura 44 – Capa
Fonte: Moore; Gibbons (2011)

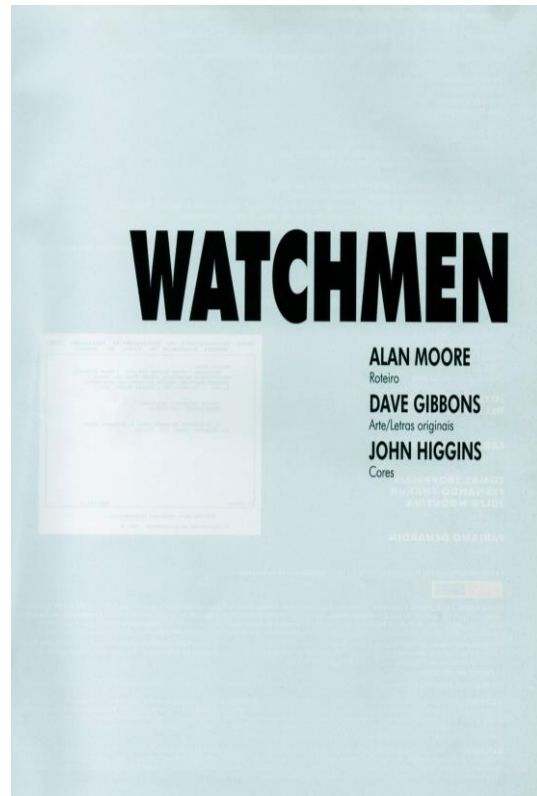


Figura 45 – Folha de rosto
Fonte: Moore; Gibbons (2011)

Em seguida, podemos ver na Figura 46 a quarta capa da HQ, onde temos acesso a um texto com informações reais, provavelmente escritas pelo editor, com notas sobre a importância da obra, seu histórico, características da produção gráfica, da trama e outros elementos aos quais o leitor terá acesso ao adquirir este exemplar.

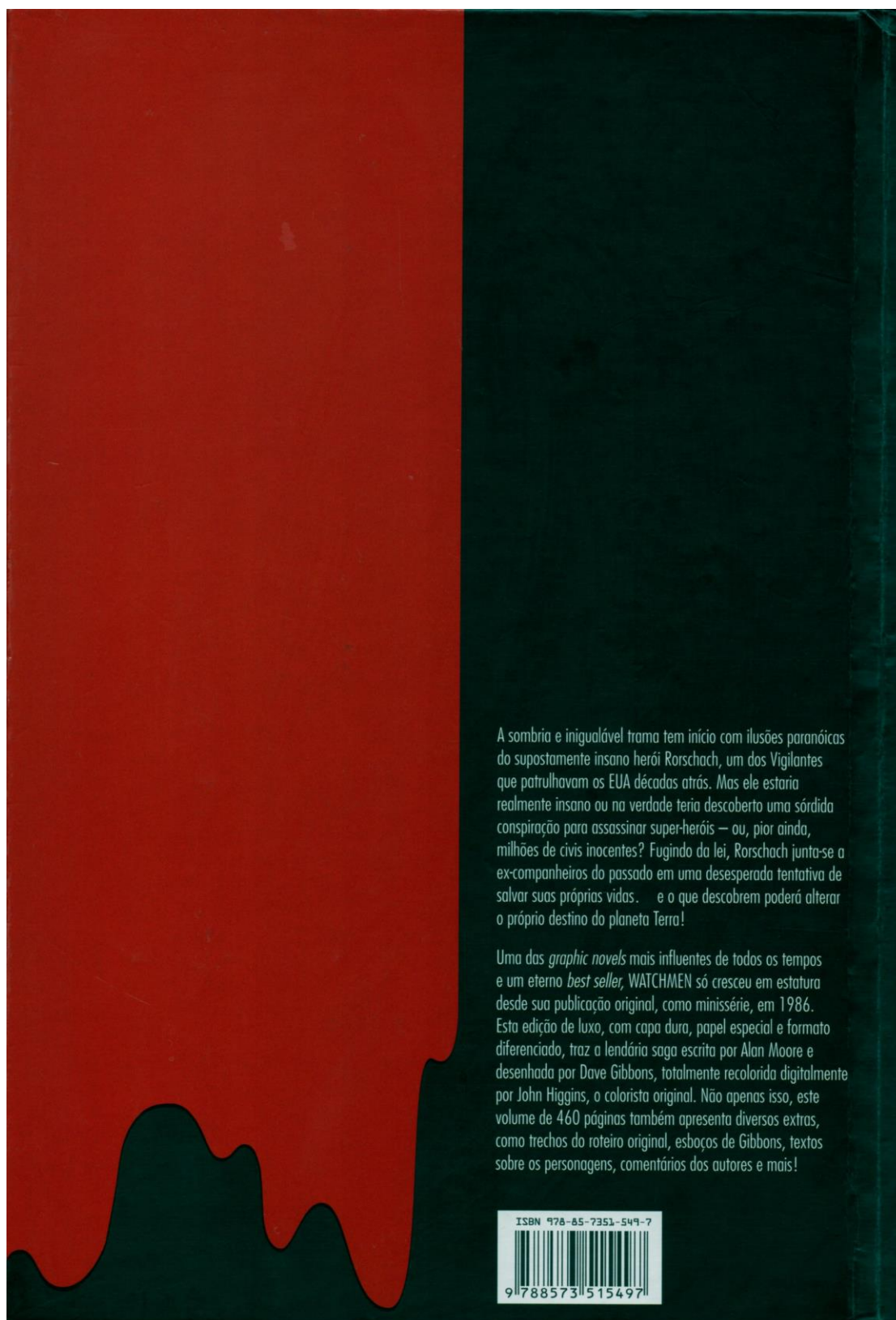


Figura 46 – Quarta capa
Fonte: Moore; Gibbons (2011)

Por esta ser uma edição completa de uma história em quadrinhos publicada inicialmente como uma maxissérie, as capas originais foram transformadas em abertura de cada um dos doze capítulos (Figura 47), mantendo a função esperada de demarcar o início de cada um.



Figura 47 – Capas originais dos 12 Capítulos
Fonte: Moore; Gibbons (2011)

Ainda no campo dos paratextos “tradicionais”, isto é, aqueles que geralmente são reconhecidos pelo leitor como paratextos, encontramos os posfácios escritos tanto por Alan Moore (Figura 48) quanto por Dave Gibbons (Figura 49). Além do fato de terem sido escritos pelos reais criadores da obra, estes textos funcionam como uma forma de despedida direcionada ao leitor.

No texto escrito por Moore, assinado em janeiro de 1988, ele diz que a percepção da profundidade e complexidade da obra surgiu gradativamente enquanto eles desenvolviam cada capítulo, já no de Gibbons, o desenhista, ele afirma que ficou satisfeito pela parceria com Alan Moore e agradece a participação dos outros membros da equipe.

Em algum ponto ao longo do caminho, entre o material com o qual estávamos trabalhando e as novas técnicas narrativas que estávamos tentando, começou a acontecer uma coisa que não havíamos esperado. Quanto mais olhávamos para a história, mais profundidade ela mostrava possuir. Quanto maior nossa compreensão dos detalhes subliminares de fundo que estávamos usando se tornava, mais esses detalhes se tornavam integrados com a linha da história, agindo como uma espécie de metacontinuidade que acabou se igualando ao *plot* em sua importância em relação à obra acabada. À medida que dávamos vida aos personagens a partir de bate-papo e ideias malucas contidas no *outline* a seguir descobrimos que estávamos nos encaminhando para águas cada vez mais profundas: não bastava descrever as circunstâncias particulares da vida de um Rorschach ou de um Dr. Manhattan sem levar em conta sua política, sua sexualidade, sua filosofia e todos os fatores em seu mundo que haviam dado forma a essas coisas. Portanto, a partir de um super-herói movido a energia nuclear relativamente convencional, nos encontramos vagando para algumas ruminações quânticas pós-Einsteinianas sobre o tempo. O mesmo se aplicava ao perturbador território moral no qual entramos a partir do ponto de vista de um vigilante mascarado urbano padrão. Não podíamos discutir esses personagens sem discutir o mundo que dera forma a eles, e não podíamos discutir esse mundo sem de algum modo nos referirmos ao nosso próprio, mesmo que de modo indireto. Assim, o que começou como meramente uma visão cínica e barroca da Liga da Justiça da América e seus congêneres, subitamente entrou para a ficção *mainstream* convencional de mercado, vestida apenas com um manto e uma roupa justa de cores berrantes. Tematicamente, começamos a perceber que estávamos brincando em uma nova vizinhança, assim como em termos de narrativa começamos a compreender que estávamos jogando um jogo relativamente novo.

Para nós, isso foi ao mesmo tempo excitante e ligeiramente alarmante. Por um lado, havia a empolgação de ver algo como o episódio do Dr. Manhattan ou a "*Terrível Simetria*" do Capítulo Cinco realmente funcionar. Havia o estranho prazer de tropeçar em uma citação até então desconhecida ou fragmento de informação obscura que se encaixaria com precisão sobrenatural no que estávamos tentando construir. Por outro lado, havia a suspeita cada vez maior (pelo menos da minha parte) de que havíamos mordido mais do que podíamos mastigar, de que poderíamos não conseguir amarrar todos esses fios soltos de narrativas e de significado que pareciam brotar para todo lugar que olhássemos, que poderíamos, no fim das contas, ficar com uma enorme tigela emaranhada e bagunçada de espaguete semiótico.

Os estresses e pressões criativos sutis envolvidos nesse tipo de projeto são tamanhos que você realmente não se dá conta deles naquele momento, a não ser no sentido mais vago. É somente agora, doze meses depois de datilografar triunfantemente "*FIM*" em maiúsculas grandes e sublinhadas embaixo do painel sete da página vinte e oito do meu roteiro da edição doze, que percebi em que estado confuso passei aquele ano, como se eu tivesse dançado numa festa *punk* com um bando de rinocerontes e os efeitos da concussão cerebral só agora estivessem começando a passar.

Particularmente, acho que conseguimos. Mesmo que eu esteja errado e tudo seja apenas espaguete no fim das contas, ainda estou muito satisfeito com WATCHMEN. Ele me ensinou coisas sobre narrativa que abriram todo um mundo novo de possibilidades para o futuro, agora que tive tempo e pude olhar para trás e assimilar o que fizemos. Isso me fez pensar sobre questões no mundo real que, de outra forma, eu poderia ter evitado pensar de maneira tão intensa. Por fim, e não sem uma certa ironia, isso satisfez meu apetite por super-heróis. Assim como o vidro de perfume na história, minha nostalgia pelo gênero quebrou e se espantou em algum lugar ao longo do caminho e o cheiro almiscarado velho e doce simplesmente vazou e evaporou. Para melhor ou pior os humanoides comuns não telepatas, sem mutações, que ficam em suas esquinas anônimas em WATCHMEN se tornaram mais preciosos e interessantes do que os que movem rios e sacodem planetas. Desejo tudo de bom ao super-herói em quaisquer mãos capazes que guiem seu voo no futuro, mas da minha parte eu estou louco para voltar à Terra.

E é isso. Quatro anos e quase quatrocentas páginas depois, finalmente acabou. Nas páginas a seguir vocês veem os primeiros passos desajeitados e hesitantes ao longo do caminho, e embora eles não tenham muita semelhança com a massa bruta e cheia de esteroides que cruzou a linha de chegada em primeiro lugar no final, espero que eles façam vocês desfrutarem a corrida ainda mais.

Sejam humanos ou não.

Alan Moore
Northampton
Janeiro de 1988

Figura 48 – Texto de Alan Moore
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 417)

Já é tarde; tudo já foi feito, todos os planos revelados e, como o autor foi para casa mais cedo, cabe a mim colocar o ponto final neste arquivo de loucos. Mas fiquem tranquilos, aqui não há nenhuma revelação de última hora ameaçando perturbar o equilíbrio do que aconteceu antes, apenas alguns créditos finais e uma carinhosa despedida antes que eu mesmo bata o ponto e vá embora.

As páginas anteriores deram a vocês um vislumbre do que Alan e eu colocamos no papel durante o planejamento de WATCHMEN, mas o que elas não conseguem capturar é claro, são as horas de pensamento e conversas que entraram na coisa nem o puro prazer que tiramos da colaboração. Muito embora a pressão tenha se tornado muito grande mais para o fim do trabalho, em nenhum momento preferi estar fazendo alguma outra coisa e fico feliz em registrar que, embora ambos sejamos donos de egos consideráveis, nunca trocamos uma palavra atravessada em todo o tempo do processo. Para eu não ficar piegas, vou deixar vocês com uma imagem de nós como uma espécie de partida bizarra de tênis de duplas, cada um sentindo quando avançar e quando recuar mutuamente determinados a rebater aquela bola e, acima de tudo, não deixar nosso parceiro na mão.

Já que estou no modo esportivo, este seria um momento adequado para mencionar os outros membros da equipe, sem cujo entusiasmo e comprometimento a bola ainda poderia ter tranquilamente nos tirado do jogo.

Em primeiro lugar é claro, John Higgins, cujas cores nunca deixaram de nos surpreender e maravilhar. Normalmente a primeira pessoa a ler cada edição, seus comentários eram aguardados com ansiedade e o *insight* e o entendimento que ele trazia para seu trabalho tornava sua colaboração um enriquecimento que não deve ser subestimado. Suas visitas nas noites de quinta com cópias fotostáticas coloridas para minha "aprovação" também eram uma ótima desculpa para abrímos umas duas cervejas e jogar um pouco de conversa fora. Obrigado, John.

Richard Bruning, da DC Comics, deu apoio e conselhos valiosos. Por meio de sua *expertise*, nossos desenhos toscos foram traduzidos nas imagens bem trabalhadas que deram graça ao projeto e, juntamente com Julia Sabbagh, ele fez *layouts* simpáticos ao redor da cópia e das ilustrações que fornecemos para as várias referências de texto. Nosso agradecimento especial a eles e a todos na DC cuja diligência aprimorou o produto final.

Obrigado também a Bob Chapman, da Graphitti Design (cujas ligações da Califórnia devem ter pagado um satélite inteiro), por seus esforços para assegurar que esta edição saísse o mais perto possível de ser um "livro dos sonhos" o mais humanamente possível.

E, naturalmente, nossos agradecimentos a você, caro leitor pelo entusiasmo e comprometimento que demonstrou lendo até aqui. Sabemos que não foi fácil, mas esperamos que tenha valido a pena. Sendo eu próprio um leitor dedicado de WATCHMEN (embora nas primeiras duas leituras de cada edição eu tivesse sofrido a desvantagem única de não ter imagens para me auxiliar), sempre achei a escrita de Alan desafiadora e inspiradora, especialmente no roteiro para o número do "Dr. Manhattan em Marte", onde o bom doutor faz a pergunta que sinto ser a questão central apresentada pela série: "Quem cria o mundo?"

Bem, não sou nenhum metafísico, mas, se me obrigassem a responder eu diria que Planejamento, Pessoas e Pura Sorte são os responsáveis, embora não necessariamente nessa ordem. Em nossa história, quando o Dr. Manhattan pondera esse enigma, ele conjura uma convoluta estrutura de sua própria imaginação, a título de metáfora; da mesma forma, eu tento colocar a última espiral delicada no complexo microcosmo que criamos, é apenas o fator de "sorte" que ainda resta por ser considerado. E sorte é algo que nós certamente tivemos, quase toda a variedade boa, embora catalogar aqui todos os acasos, coincidências e serendipidades que acompanharam a gênese de WATCHMEN provavelmente tomaria mais um apêndice de 48 páginas e as mãos de nosso relógio encharcado de sangue já estão chegando perigosamente perto de seu *deadline* final.

Basta dizer que, por mais orgulho que tenhamos desta obra de ficção, humildemente reconhecemos que a verdade é infinitamente mais maravilhosa; por mais deprimente que seja pensar que a assinatura de Richard Nixon está na lua, o fato de que realmente existe um rosto sorridente no planeta Marte é estranhamente reconfortante.

Continuem sorrindo.

Dave Gibbons
St. Albans
Janeiro de 1988

Figura 49 – Texto de Dave Gibbons
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 456)

Nas Figuras 50, 51, 52 e 53, encontradas a seguir, apresentaremos aqueles paratextos que são conhecidos como textos extras e têm se tornado comuns nas edições de luxo de uma história em quadrinhos. Geralmente não geram muitas dúvidas sobre serem ou não um paratexto mesmo expondo fases da criação da obra. Assim como nos exemplos anteriores, eles se diferenciam dos ficcionais por serem textos reais e não uma simulação de realidade. Nas imagens a seguir, podemos acompanhar fases reais, da produção de *Watchmen* a partir de rascunhos da concepção criativa do personagem Coruja (Figura 50), desenvolvidos pelo desenhista Dave Gibbons; como também apontamentos do roteirista, Alan Moore, sobre o perfil de alguns personagens (Figura 51), uma descrição de como seria o mundo em *Watchmen* (Figura 52) e uma das páginas do roteiro original (traduzido) da edição n. 1 (Figura 53).

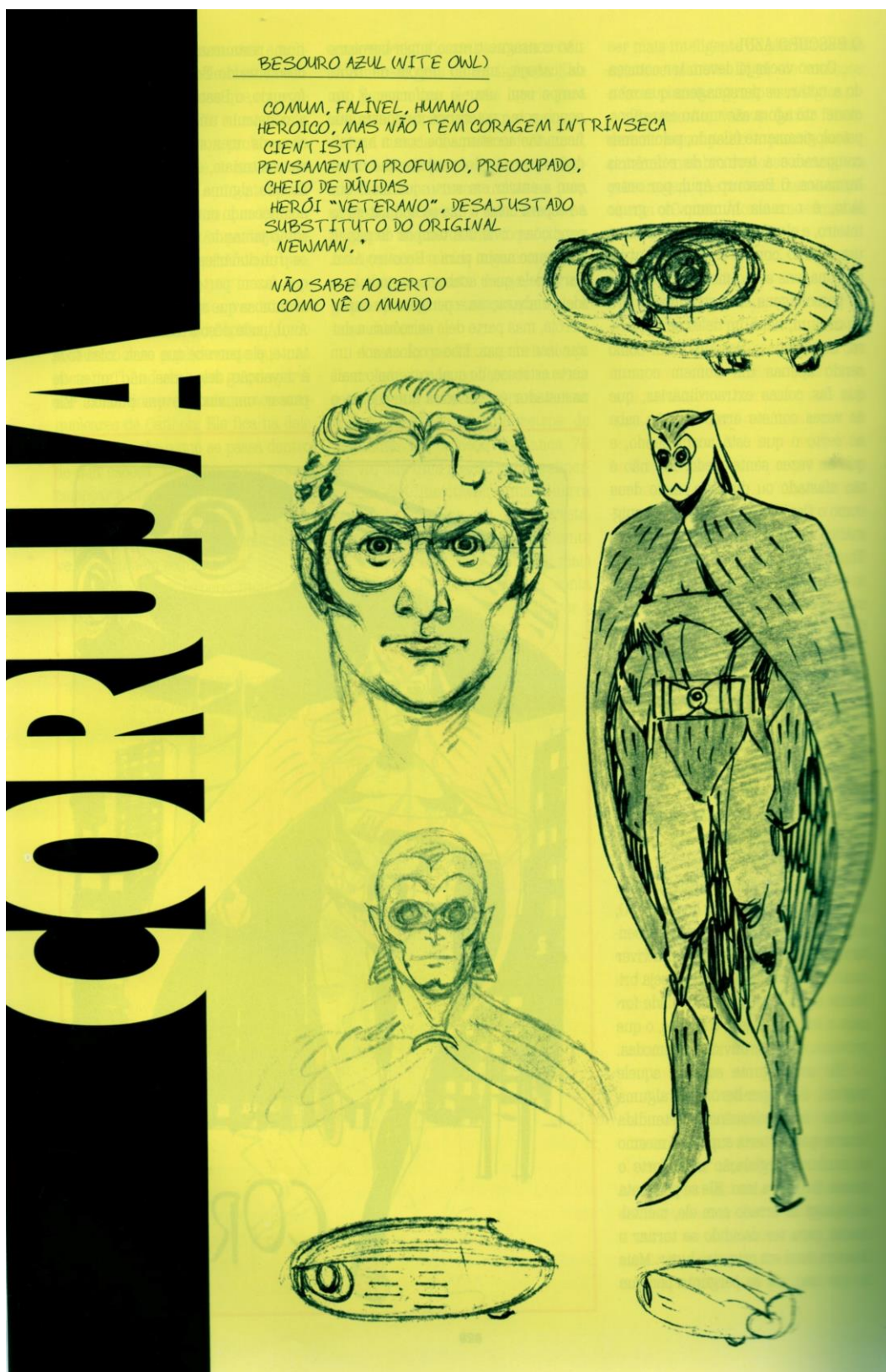
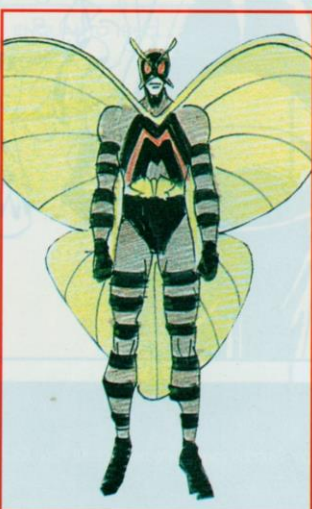
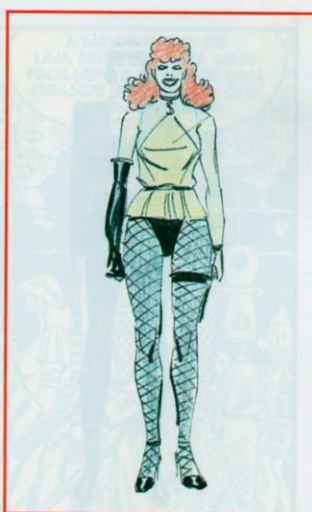


Figura 50 – Processo criativo para o desenvolvimento do personagem Coruja
 Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 430)



6. TRAÇA

Um *playboy* aventureiro que usava um traje esplendidamente bizarro para combater o crime, e que lhe dava a habilidade de planar em pequenas distâncias. Levava uma poderosa arma como parte de seu arsenal e a usava sem restrição. Começou a carreira em 1943, aos 28 anos. Morreu aos cinquenta anos de idade, em 1962, depois de se aposentar em 1955. A causa da morte diagnosticada foi cirrose.

7. CAPITÃO METRÓPOLE

Um super-herói urbano vagamente militarista que travava uma guerra contra o crime auxiliado por um grande número de dispositivos e a mente de um mestre em tática. Um dos mais respeitados super-heróis do período da guerra, ele iniciou sua carreira aos 25 anos, em 1940. Permaneceu na ativa até 1965, quando se aposentou. Morreu num acidente de carro em 1972.

8. SILHOUETTE

Juntamente com Espectral, Silhouette era a única outra super-heroína da época. Uma europeia muito estranha e com um temperamento semelhante ao de Marlene Dietrich ou Nico, Silhouette foi a única desse meio a admitir publicamente sua homossexualidade. Ela vivia com uma mulher muito mais velha, uma escultora. Começou sua carreira em 1941, aos 27 anos. Em 1945, confessou que vivia com outra mulher e imediatamente lhe solicitaram que saísse dos Homens-Minuto. Sua confissão foi recebida com hostilidade pelo público, e ela foi forçada a se aposentar no final do outono de 1945. Em 1947, um de seus antigos inimigos descobriu seu endereço, onde ela vivia sob nome falso com sua amante, e matou as duas.

Figura 51 – Descrição e desenhos de Homens-Minuto
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 439)

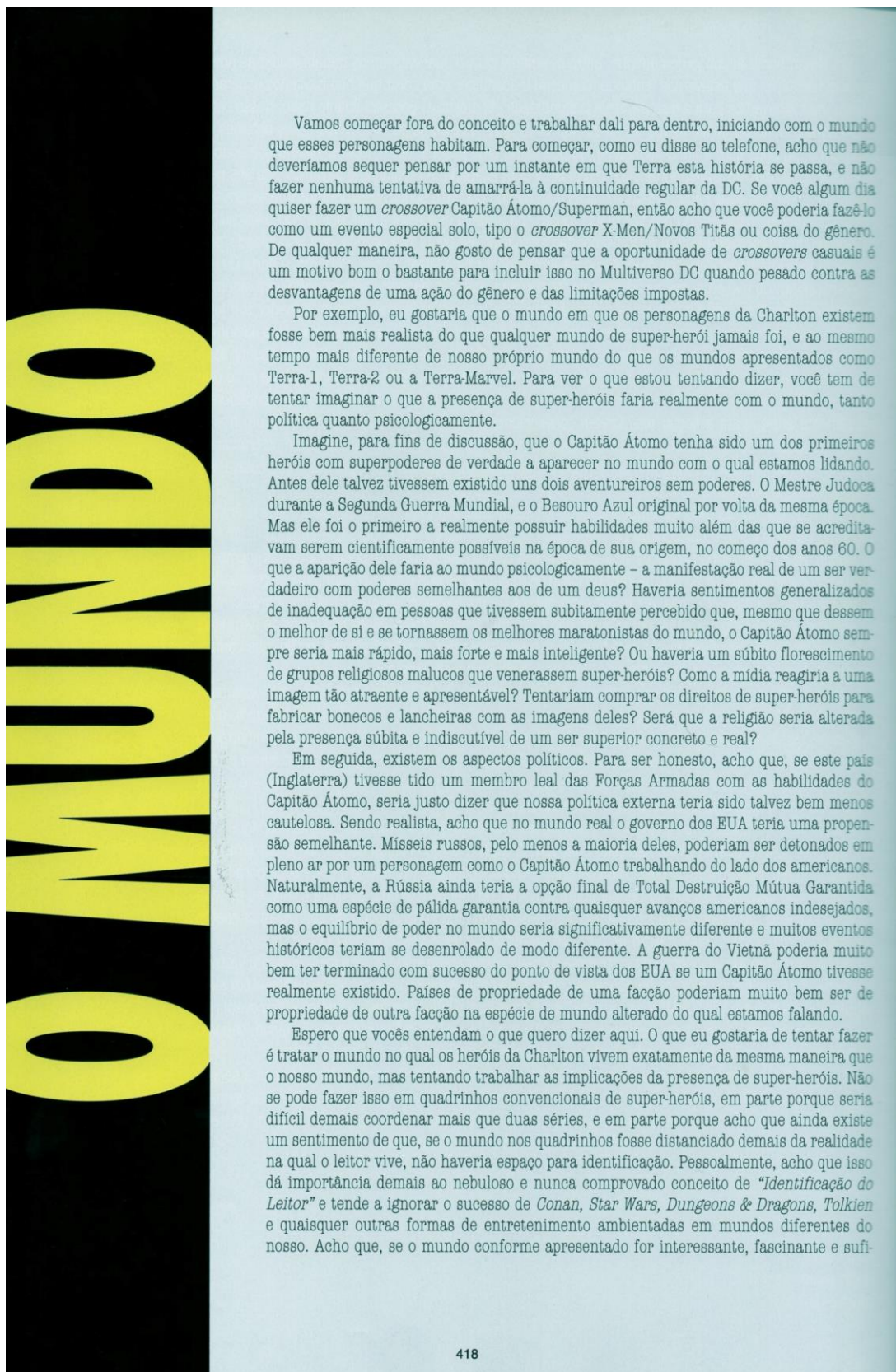


Figura 52 – Texto sobre o mundo de *Watchmen*
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 418)

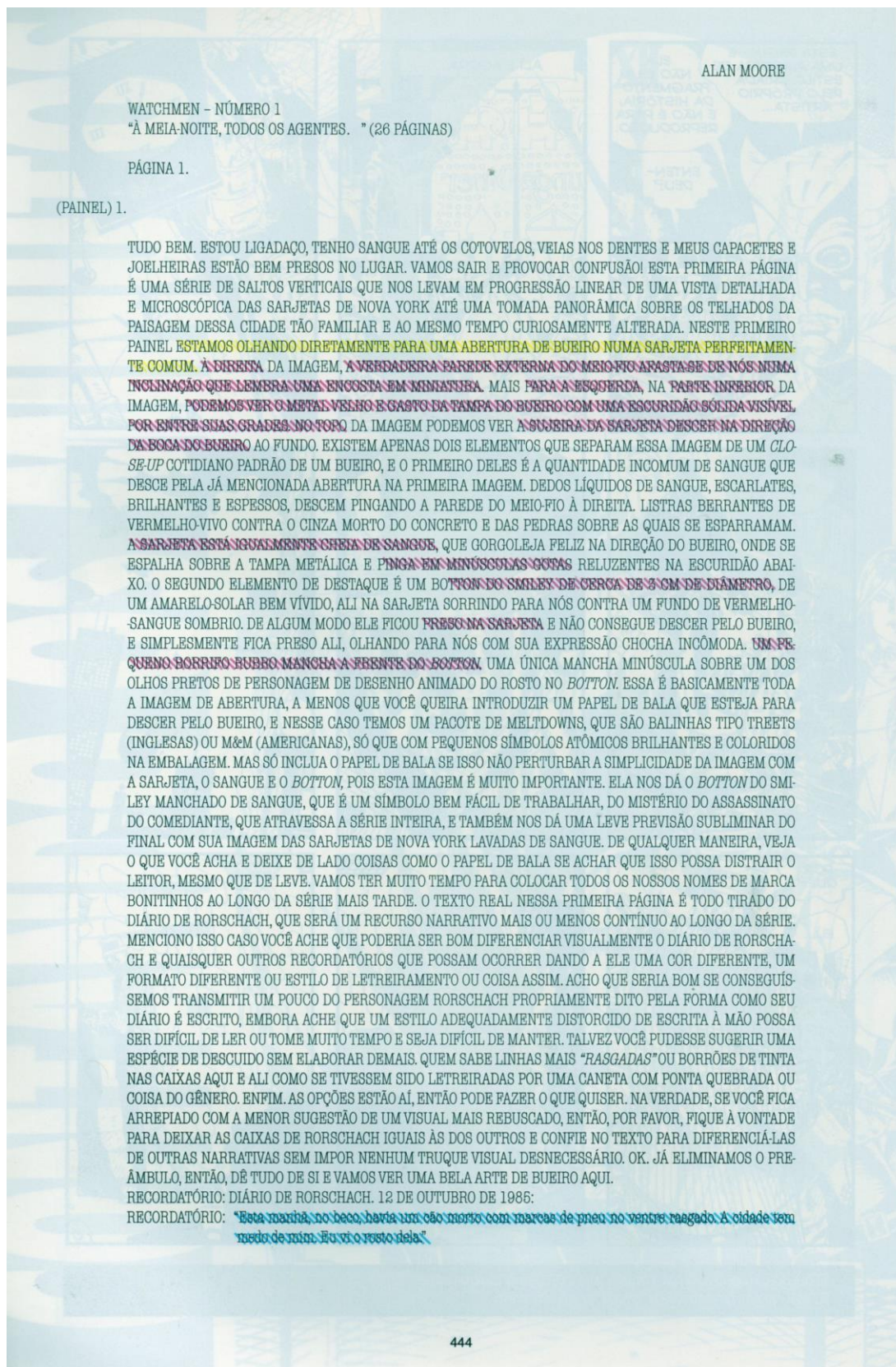


Figura 53 – Primeira página do roteiro de Watchmen n.1
 Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 444)

3.2 – Paratextos ficcionais

Neste momento, apresentaremos inicialmente resumos dos 11 paratextos ficcionais encontrados na íntegra em anexo (Anexos A-K) para, em seguida, iniciarmos nossa análise a partir das três categorias citadas anteriormente: fatores de contextualização, intertextualidade interna e intertextualidade externa. Demonstraremos como, “no final [de cada capítulo] da HQ, em forma de páginas de cartas e anúncios, havia artigos falsos de revistas, fragmento de livros e outros documentos que somavam profundidade imprescindível à história principal” (MILLIDGE, 2012, p.130)

3.2.1 – Resumos

Esta edição de *Watchmen* está dividida em doze capítulos, sendo que os onze primeiros apresentam textos ao final, considerados por nós paratextos ficcionais, apresentados a seguir.

Paratexto Ficcional do Capítulo I

Neste trecho da autobiografia de Hollis Mason (Coruja Original), intitulada “Sob o Capuz”, o personagem conta como foi sua trajetória desde a chegada a Nova Iorque até quando se tornou um aventureiro mascarado, em um pouco mais de 10 anos de história (1928-1939). Hollis Mason morou na fazenda de seu avô em Montana, até os doze anos de idade quando seu pai decidiu que não queria dar continuidade ao trabalho na fazenda e iria se mudar com a família para Nova Iorque, contrariando tudo o que seu avô achava. O avô de Hollis acreditava que na cidade grande as pessoas não tinham qualidades morais e que isso acabaria com os ideais e valores da família. Ele conta como foi a chegada, fala um pouco sobre o tipo de pessoas que encontrou, sobre o contato que teve muitas vezes na cidade com pessoas com valores ruins como prostitutas e cafetões, como isso reforçou dentro dele os valores de moral, ressaltando todas as preocupações que o avô tinha sobre a mudança da família para lá. Quando sentia isso, se apegava às revistas *pulp* como *Sombra* e *Doc Savage* que eram histórias do bem contra o mal. Aos 22 anos se inscreveu na academia de polícia. Em 1938, começou a atuar na rua e, durante uma patrulha, encontrou algumas crianças com a HQ *Action Comics* n1, com a primeira história do *Superman*. Isso mudou muito as coisas para ele

porque o *Superman* lutava contra o mal, mas era menos sexualizado do que os personagens das revistas *pulp* e menos sombrio também. Ele se identificou, achou muito interessante e ficou fascinado com a história. Alguns meses depois ele viu notícias no jornal contando sobre crimes que tinham sido impedidos por uma pessoa vestindo um capuz, até que deram o nome para esse herói de Justiça Encapuzada. Quando ele viu isso, entendeu que os super-heróis tinham saído das revistas em quadrinhos e entrado no mundo real, então entendeu que tinha se encontrado, que era aquilo que ele precisava fazer e que tinha que ser o próximo aventureiro mascarado.



Figura 54 – Páginas do Paratexto Ficcional I
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 33-38)

Paratexto Ficcional do Capítulo II

Neste segundo trecho da autobiografia de Hollis Mason, contendo os capítulos III e IV, o personagem conta a trajetória percorrida desde a criação do personagem Coruja até a formação e posterior dissolução do grupo dos Homens-minuto. Ele fala que entre ter contato com as notícias da Justiça encapuzada e começar a atuar como um aventureiro mascarado se

passaram três meses. Nesse período, ele, que ainda trabalhava como policial, treinava todos os dias, a noite e pela manhã, no ginásio da polícia para estar preparado fisicamente para agir como um aventureiro mascarado. Pensando em tudo o que precisava planejar para começar a atuar, o primeiro passo seria criar um nome. Isso era bem difícil, mas acabou surgindo através de uma piada que um companheiro de polícia fez, o chamando de Coruja após diversas recusas para sair para beber porque tinha que dormir cedo. Ele gostou do nome e assumiu essa identidade. O próximo passo seria o traje, o que parecia uma coisa simples, na verdade envolvia pensar se ele teria uma capa ou não, se o traje seria blindado ou flexível, como seria a máscara, se era melhor usar cores chamativas ou sóbrias e, em 1939, tendo o traje pronto, (flexível, sóbrio, com uma máscara) ele começou a atuar como Coruja. Mesmo não tendo nenhum feito muito grande, conseguiu atrair a mídia porque na época virou moda ter heróis fantasiados por todos os Estados Unidos. Um pouco depois apareceu uma jovem chamada Silhuete, depois o Traça que tinha um traje que o permitia planar, o Comediante conhecido por ser mais brutal e atuar nos portos com roupas de cores berrantes. Em um período de doze meses após o surgimento do Justiça Encapuzada, surgiram pelo menos mais sete mascarados atuando na região da Costa Oeste. O Capitão Metrópole com técnicas militares, a Espectral foi a primeira a enxergar benefícios comerciais em ser uma heroína, ela tinha um agente para conseguir elevar sua carreira como modelo. Apareceu também o primeiro herói criado e contratado por um banco, chamado Dollar Bill (um estudante universitário que estava despontando como um astro no esporte). Nessa época, enquanto eles acreditavam nessa fantasia quase infantil, nos Estados Unidos, estava acontecendo a Segunda Guerra Mundial na Europa. Eles eram muitas vezes chamados de fascistas e pervertidos e por mais que existissem elementos que tornassem isso verdade, não era verdade para todos eles. Depois que todos esses personagens apareceram, surgiram os Homens-Minuto. Foi uma ideia do Capitão Metrópole, que entrou em contato com o agente da Espectral sugerindo que eles criassem esse grupo, em 1939. Já em 1940, o grupo começou a se desfazer com a expulsão do Comediante, após uma tentativa de estupro contra a Espectral. Depois que saiu do grupo ele virou um herói de Guerra. Em 1946, descobriram que a Silhuete tinha uma relação homossexual e votaram pela sua retirada do grupo (logo depois ela foi assassinada por um vilão). Em 1947, Dollar Bill morreu com um tiro quando sua capa ficou presa na porta giratória do banco, após um assalto. Ainda em 1947, Sally Júpiter abandonou o grupo e em 1949 ficou grávida. Sobraram

poucos heróis e eles decidiram desfazer o grupo já que os vilões que eles enfrentavam, ou estavam presos ou praticavam outras ações que já não chamavam tanta atenção.

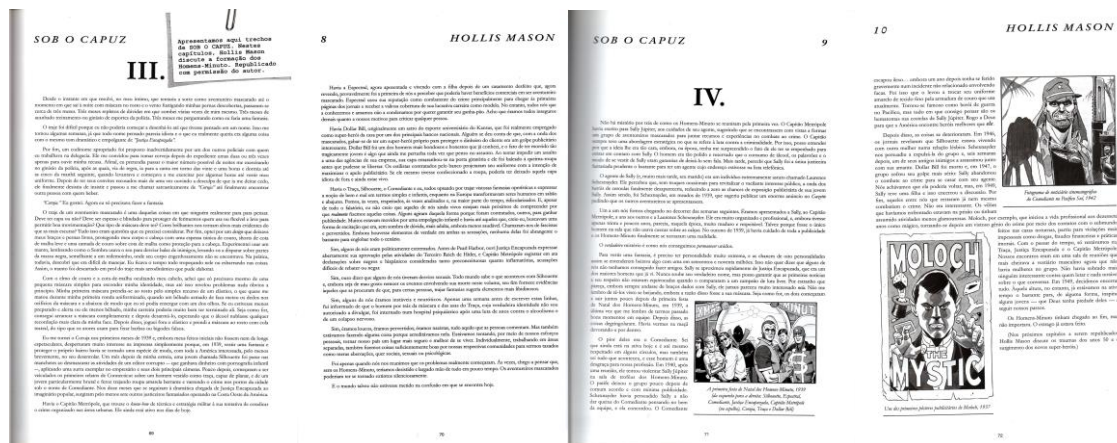


Figura 55 – Páginas do Paratexto Ficcional II
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 69-72)

Paratexto Ficcional do Capítulo III

No último trecho de sua autobiografia, Hollis Mason discute os traumas dos anos 50 e a emergência de novos heróis. Depois da dissolução do grupo percebeu-se que a história dos aventureiros mascarados não passava de uma moda assim como tantas outras coisas. No final dos anos 40 ocorreu o casamento da Sally com seu agente e, desde essa época, ele já não estava se esforçando tanto para conseguir espaço na mídia para o grupo. No início dos anos 50 os Homens-Minuto haviam se tornado mais um motivo de piada. Sally Júpiter teve uma filha em 1950, chamada Laurel e em 1956 terminou seu casamento. De todo o grupo, o Comediante era o único que continuava na ativa, trabalhava para o governo e havia se tornado um símbolo patriótico principalmente durante a Era McCarthy, que foi um período de caça aos comunistas. Todos os aventureiros mascarados tiveram que testemunhar perante o Comitê de Atividades Antiamericanas do Congresso revelando suas verdadeiras identidades, com exceção do Justiça Encapuzado que se negou a isso e logo depois desapareceu. Nunca houve tantos vilões mascarados quanto aventureiros, mas no final da década de 40 isso se tornou mais visível, o que tornou ainda menos importante a existência desses aventureiros mascarados. Os vilões dessa época, dos anos 50, não se vestiam mais com fantasias, eles usavam ternos e estavam mais ligados a venda de drogas e prostituição o que não chamava tanto a atenção dos heróis. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, houve um falso otimismo de que tudo ficaria melhor, mas isso só durou até a metade dos anos 50, quando teve início a

Guerra do Vietnã e muitos achavam que isso seria o pior que poderia acontecer até que, no início de 1960, surgiu o Dr. Manhattan e com ele veio a ideia realmente de um super-herói. Ele foi apresentado pelo próprio governo americano em um vídeo no qual aparecia destruindo um tanque, conseguia atravessar paredes, se teletransportar. Ficou claro que não havia mais espaço para aqueles aventureiros mascarados, que estavam ultrapassados. Ainda antes do surgimento do Dr. Manhattan, em 1958, já surgia o primeiro dessa nova leva de heróis (com mais poderes ou com as características adequadas para a realidade da época) o Ozymandias conseguiu acabar com uma rede de tráfico de ópio e heroína e ficou conhecido por uma inteligência sem limites e uma destreza atlética muito grande. Era uma nova geração de heróis. Foi em um evento beneficente que Hollis pode conhecer pessoalmente tanto Ozymandias quanto Dr. Manhattan e viu alguns antigos colegas vigilantes que já estavam fora de forma ou com problemas alcoólicos. Tinham perdido o espaço. Nesse momento, o Coruja Original percebeu que não havia motivo para continuar com o trabalho de aventureiro mascarado, assim como já era época de se aposentar da polícia. Aos 46 anos, Hollis decidiu que encontraria outra coisa para fazer. Pensando na época em que acreditava ter sido mais feliz, lembrou-se de quando seu pai trabalhava na oficina de carros e a ideia dele era montar a própria oficina, que abriu em 1962. Uma das coisas que o deixou feliz antes da aposentadoria foi que, quando fez o anúncio, recebeu uma carta de um jovem perguntando se poderia usar a identidade de Coruja, o que achou ótimo e fez questão de conhecer todo o aparato tecnológico que esse jovem desenvolvia para combater o crime. Nessa mesma época descobriu que a filha de Sally Júpiter pretendia seguir os passos da mãe e se tornar uma super-heroína, assim que tivesse idade para isso. Assim surgia uma nova geração de heróis, com novas características, na década de 60.

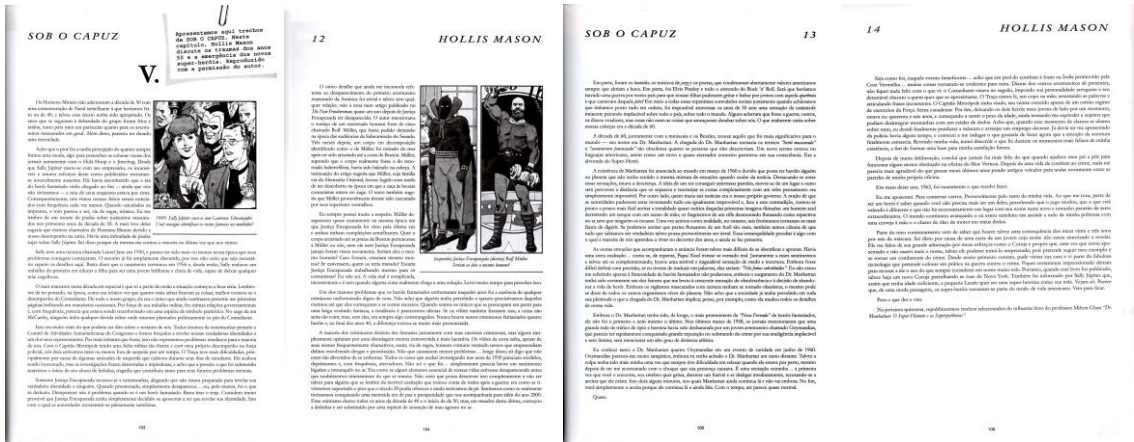


Figura 56 – Páginas do Paratexto Ficcional III
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 103-106)

Paratexto Ficcional do Capítulo IV

Na introdução do livro do Professor Milton Glass, intitulado *Dr. Manhattan: O super-homem e as superpotências*, ele aponta os paradoxos do século 20 e discute o que pode acontecer ao mundo quando um único ser é tão poderoso em um contexto político de iminente Guerra Nuclear. Enquanto em alguns lugares crianças passam fome, milhares de dólares foram gastos com o traje espacial dos astronautas que chegaram à Lua. No momento em que a tecnologia avançava, jovens queriam voltar a viver no campo. O século XX seria o que teve mais destes paradoxos porque enquanto o homem gritava que queria a paz, ele se preparava para a Guerra. Enquanto ele dizia que buscava a harmonia global, criava armas de efeito devastador. Na verdade, todas as guerras continuaram e existiam conflitos armados em quase todos os lugares do mundo, cada vez mais dinheiro era usado para produzir mais armas. Naquele momento, todas as esperanças estavam sendo colocadas nas costas de um único homem, o Dr. Manhattan. O professor Milton Glass o conheceu ainda como Dr. Jon Osterman, em 1959, quando ele sofreu um acidente que o desintegrou completamente e no lugar desse corpo surgiu um padrão eletromagnético com consciência que sobreviveu e foi se tornando cada vez mais próximo de como era o corpo de Jon, antes de se tornar o Dr. Manhattan. Durante esse percurso, ele adquiriu o domínio completo de qualquer matéria, de qualquer organismo e conseguia moldar e manipular todas essas coisas. A partir de meados dos anos 60, depois do surgimento do Dr. Manhattan, o mundo mudou completamente. Houve uma reestruturação do equilíbrio político e econômico e os EUA se tornaram o grande líder do mundo ocidental. Acreditavam que a URSS jamais lançaria bombas atômicas contra os EUA e a Europa porque o Dr. Manhattan conseguiria desarmar pelo menos 60 por cento destas bombas, dessa forma eles acreditam que não existiria uma terceira guerra mundial. Na verdade, o professor Glass fala exatamente o contrário. A existência do Dr. Manhattan era muito perigosa porque, se pensarmos em como a URSS se comportou durante a Segunda Guerra Mundial, que foi graças a batalha que Hitler perdeu no território soviético é que ele acabou perdendo a guerra e que os soviéticos não pesaram o que eles poderiam perder em vidas para conseguir ganhar, o que faria os EUA pensarem que, em um momento de ameaça, eles não fariam qualquer coisa, custasse o que custasse. Ele acredita que a existência do Dr. Manhattan podia muito mais gerar uma destruição mútua do que impedir uma guerra. Os EUA ficaram muito embriagados pelo poder que existia por causa do Dr. Manhattan e começaram a pressionar a URSS, entrando em áreas que eram de importância política para os soviéticos, pressionando-os cada

vez mais, a um ponto que antes de serem dominados ou humilhados iriam preferir jogar as ogivas nucleares contra os EUA. Todos precisavam pensar o quanto próprio Dr. Manhattan mudou suas vidas e como elas tiveram que se adaptar a existência dele e tudo o que veio junto. “Os Deuses agora andam entre nós afetando a vida de todos os homens mulheres e crianças de forma direta”. A segurança do mundo está nas mãos de um ser que é difícil de ser compreendido e vai muito além de um ser humano.

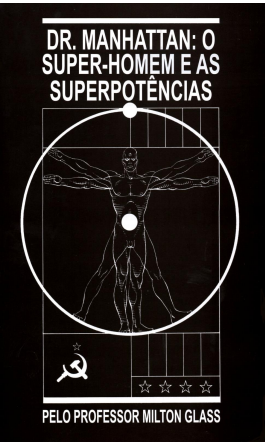


Figura 57 – Páginas do Paratexto Ficcional IV
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 137-140)

Paratexto Ficcional do Capítulo V

Composto pelo quinto capítulo do livro *A Ilha do Tesouro: tesouraria dos quadrinhos*. Conta sobre os bastidores e mercado das histórias em quadrinhos, mais especificamente de HQs de piratas que eram as que faziam mais sucesso a partir da década de 1950. A principal editora da época, *EC Comics*, dominava o mercado até que a *DC* começou a publicar histórias de piratas e conseguiu que um grande artista, que fazia sucesso na *EC*, viesse trabalhar para eles. Inicialmente a história de *Contos do Cargueiro Negro* fez sucesso por causa dos desenhos deste artista (Joe Orlando) já que o roteirista (Max Shea) ainda era novato. Depois o roteirista mostrou que sabia escrever histórias muito boas, mas, por causa de uma certa arrogância, teve problemas com o quadrinista, que acabou saindo do título. Mesmo com a saída dele, as histórias continuaram fazendo sucesso com outros desenhistas, ficando cada vez mais complexas, até que chegou a um ponto em que o autor decidiu começar a fazer uma série de histórias sobre a biblioteca do capitão do navio, que tinha sido formada por livros roubados de diversos lugares, mas alguns contos eram muito pornográficos e diziam que eram de livros que deveriam ter ido parar nos cofres do Vaticano. A editora recusou quatro dos cinco contos

que ele escreveu e, depois disso, Shea decidiu sair da editora. Abandonou os quadrinhos e continuou como escritor. Estava fazendo muito sucesso, escrevendo romances que se tornaram filmes, peças teatrais, mas desapareceu misteriosamente. Em uma manhã sumiu e ninguém sabia o que tinha acontecido com ele.



Figura 58 – Páginas do Paratexto Ficcional V
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 171-174)

Paratexto Ficcional do Capítulo VI

Composto por cinco documentos diferentes. O primeiro é uma ficha policial preenchida pelo Departamento de Polícia de Nova Iorque, com detalhes sobre a prisão de Walter Kovacs, conhecido como Rorschach, além de fotos de frente/perfil e suas impressões digitais. O segundo é um relatório do Hospital Psiquiátrico de Nova Iorque (com uma foto de sua infância anexada), escrito após sua prisão, com um histórico da vida do personagem. Sua infância com a mãe prostituta. O momento em que foi enviado ao Lar Lilian Charlton, após atacar dois garotos mais velhos. Seu desenvolvimento até deixar a Instituição. Em seguida, temos acesso a duas redações escritas por Kovacs, ainda durante sua infância, no Lar, juntamente com um desenho. O último documento é uma anotação escrita pelo dr. Malcom, o psiquiatra responsável pelas entrevistas após a prisão do personagem.

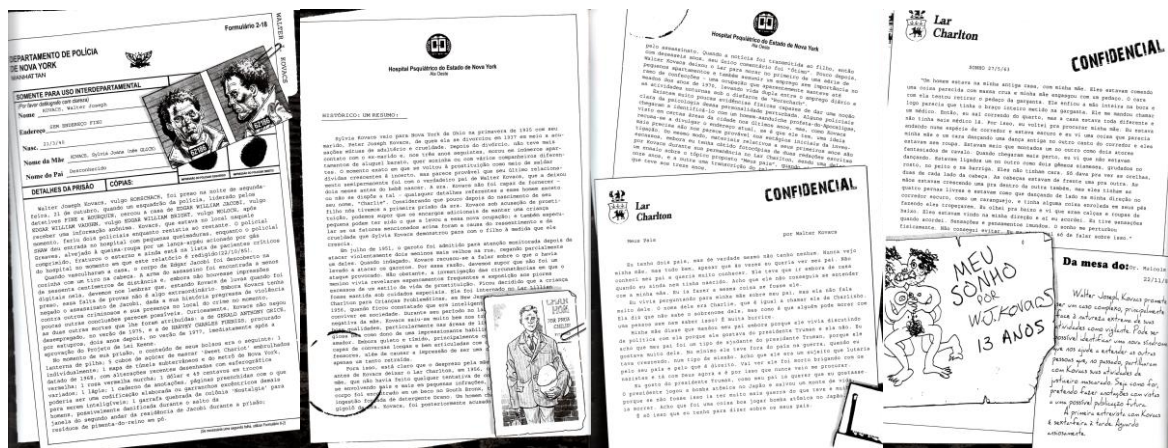


Figura 59 – Páginas do Paratexto Ficcional VI
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 205-208)

Paratexto Ficcional do Capítulo VII

É um artigo científico de Daniel Dreiberg, o Coruja, escrito para o *Journal of The American Ornithological Society*, o Jornal da Sociedade Americana de Ornitologia, em 1983, chamado *Sangue dos Ombros de Palas*. Nele, Daniel discute até que ponto, quando queremos ser tão acadêmicos e específicos, só olhando dados e estatísticas, tornamos o objeto de nosso estudo invisível. Exatamente a paixão pelo objeto de estudos que faz com que uma pesquisa seja iniciada, no caso dele os pássaros, mais especificamente as corujas, desapareça para virar apenas um monte de dados. Um bom pesquisador precisaria enxergar o objeto, mas também conseguir colher os dados. Para isso, ele usa seu próprio exemplo, que, em determinada época, não enxergava mais o que estudava. Ele que sempre, quando criança, saía à noite para ficar vendo as corujas, os diferentes sons entre as mais velhas e as mais novas, o que este som causava nos outros animais. Isso vem à tona em um episódio descrito por Dan quando estava visitando um amigo em um hospital e, ao atravessar um jardim, ele escutou o barulho da coruja e ficou completamente congelado. Comparou que o que ele sentiu com o que provavelmente todos os outros animais pequenos sentiram pensando em quem a coruja pegaria. Um silêncio que mergulha dentro da pessoa e, na verdade, a ave não faz isso com intenção de intimidar sua presa. Nesse momento, a coruja já escolheu qual animal vai caçar e o som petrifica a vítima, somente então ela vai até lá e a busca. Depois disso, os outros respiram novamente por saberem que não foram seu alimento. Como isso, faz ele lembrar o que sentia quando era criança e perceber que precisa, sim, dos livros e das pesquisas, mas não poderia esquecer o objeto de estudo. Ele faz comparações com fotografos que captam o momento exato em que a forma das asas de um animal é apresentada ou como os egípcios

viam os falcões. Cita várias pessoas que, se não tivessem visto com aquela paixão aqueles pássaros, não teriam se tornado tão famosos e tão conhecidos.

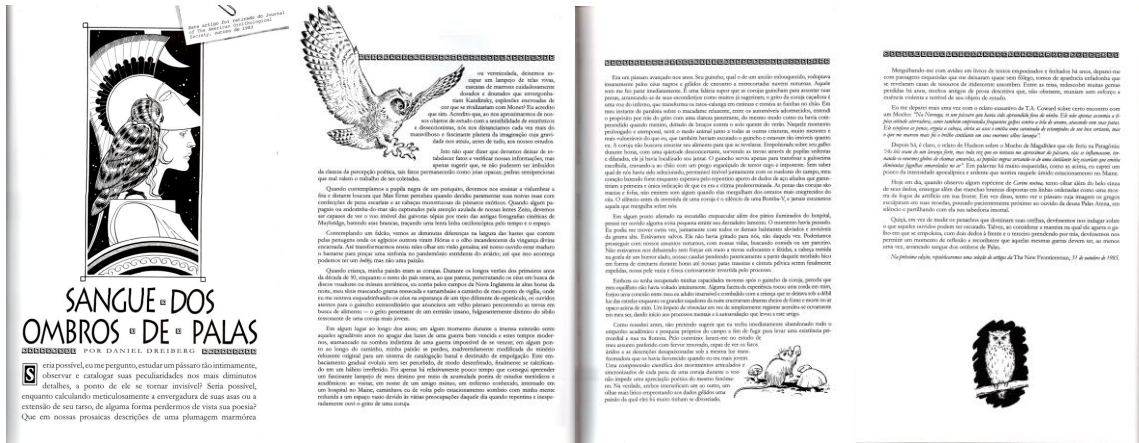


Figura 60 – Páginas do Paratexto Ficcional VII
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 239-242)

Paratexto Ficcional do Capítulo VIII

Composto por dois artigos do jornal *New Frontiersman*, publicado em outubro de 1985. O primeiro é uma carta aberta do editor falando sobre os ataques que seu jornal vinha sofrendo de uma revista vista como de esquerda, chamada Nova Express. Esses mesmos ataques eram feitos aos heróis mascarados e isso prejudicava os americanos e o patriotismo. Muitas vezes os americanos também cobriram a face para lutar contra alguma coisa e isso era o que os heróis faziam. Esse processo difamatório tanto contra o Jornal quanto os heróis estava prejudicando o país. Eles já haviam forçado o Dr. Manhattan ao autoexílio e isso poderia ocasionar um apocalipse atômico ou a submissão dos americanos aos soviéticos, já que eles tinham perdido seu maior elemento estratégico militar. Em seguida, aparece uma matéria que fala sobre o escritor desaparecido Max Shea. O jornal já vinha percebendo que diversos norte-americanos influentes estavam desaparecendo e isso não estava sendo investigado. Como tantos talentos americanos tinham desaparecido? Para provar isso ele lista que além do Max Shea, cujo desaparecimento não seria mais investigado pela polícia, também desapareceram pintores, autores de ficção, arquitetos, inclusive um cientista famoso pelo seu trabalho com eugenia e que, provavelmente, tudo isso poderia ter alguma relação com os interesses cubanos. Mesmo parecendo uma teoria da conspiração, precisava ser investigado.

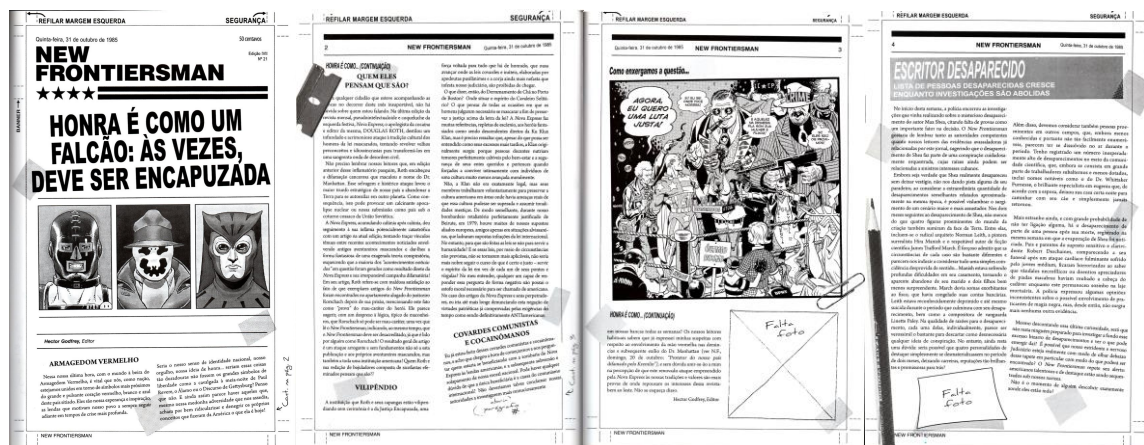


Figura 61 – Páginas do Paratexto Ficcional VIII
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 273-276)

Paratexto Ficcional do Capítulo IX

Um livro de recortes de Sally Júpiter composto por diferentes textos. Na primeira página, encontramos: um artigo jornalístico de janeiro de 1939, com informações sobre a reação do público, e dos vilões, ao aparecimento dela como Espectral, a primeira aventureira mascarada mulher, suas possibilidades de trabalho como modelo e um possível filme sobre ela; outra notícia de jornal, parecendo fazer parte de uma coluna de fofocas, falando sobre a possível relação amorosa entre Espectral e Justiça Encapuzada; por último, uma carta escrita à mão pelo diretor de seu filme, King Taylor, falando sobre mudanças no título da obra e a possibilidade de alterações que atrairiam um público mais adulto. A segunda página é composta por um cartão de visitas anexado a uma carta datilografada enviada pelo Capitão Metrópole para Sally, sugerindo que se unissem para formar um grupo de vigilantes chamado “Os Novos Homens-Minuto da América”, recrutando pessoas com o mesmo perfil deles por todo o país. Na terceira página, encontramos uma carta enviada por Larry, agente de Sally, falando sobre os problemas que estavam ocorrendo dentro do grupo dos Homens-Minuto, em 1948, e como futuramente esses fatos poderiam gerar uma publicidade negativa. Seria o momento de deixar o grupo e “assumir uma parceria mais viável” entre os dois. Na mesma página, encontramos uma resenha cinematográfica, criticando duramente o filme dirigido por King Taylor intitulado *Espectros Especiais da Esbórnia*, uma obra de tamanho mal gosto que não poderia nem usar o termo pornografia. Na última página, encontramos um perfil de Sally, na revista PROBE, em 1976, no qual é apresentado um pouco de sua trajetória como heroína, como enxergava e se relacionava com os outros vigilantes e a tentativa de estupro sofrida, entre outros.

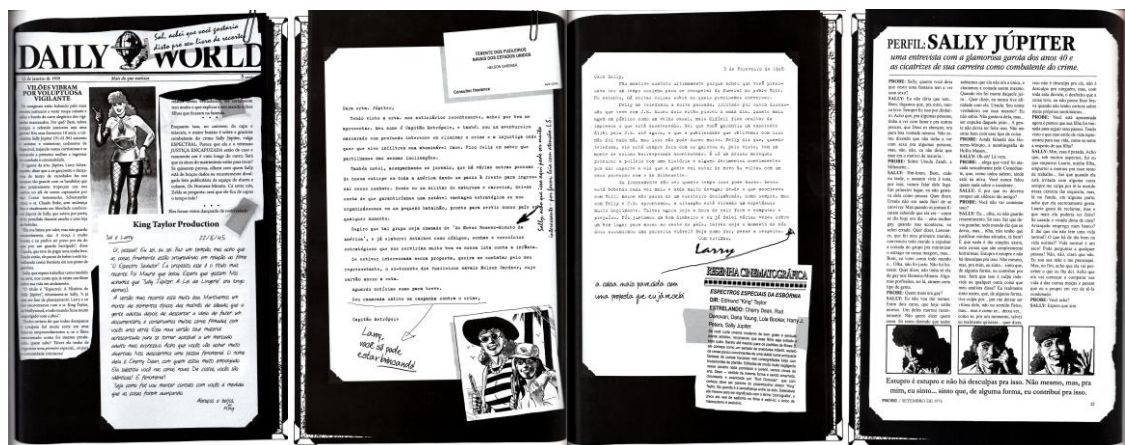


Figura 62 – Páginas do Paratexto Ficcional IX
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 307-310)

Paratexto Ficcional do Capítulo X

Composto por uma série de materiais de mídia e troca de correspondências entre Adrian Veidt e sua equipe de marketing e desenvolvimento de produtos. O primeiro é uma correspondência assinada pelo presidente de marketing e desenvolvimento, falando sobre a necessidade de expandir a linha de bonecos da coleção de *action figures* do Ozymandias, ele acredita que deveria haver mais possibilidades como bonecos do Rorschach, Coruja, Moloch e da Bubastis (o felino de Adrian), acreditando que isso seria importante inclusive para a produção do desenho animado que estrearia no outono seguinte. Junto ele envia um folheto promocional com a imagem e detalhamento de todos os bonecos e acessórios que eles queriam vender. O terceiro documento é de Veidt em resposta à correspondência anterior, dizendo que concordava com a expansão da linha de bonecos e que ele percebia que, sempre depois de uma batalha sangrenta, os bonecos relacionados à guerra vendiam mais e que eles deveriam aproveitar o momento para isso, mas que ele não concordava com a produção de bonecos do Rorschach, Coruja ou Moloch, preferia uma linha de terroristas que poderiam ser usados no desenho e que gostou da ideia de fazer um boneco do Bubastis. Outro documento é uma carta que o Veidt envia para a diretora de produtos de beleza, comentando sobre a linha Nostalgia, falando um pouco sobre os anúncios e como as pessoas ficam nostálgicas quando as coisas não estão bem, mas independentemente do que acontecesse, ocorrendo ou não uma Guerra, seria importante parar de lançar esses produtos e iniciar uma nova linha com o nome *Milleniun* para mostrar uma imagem relacionada ao moderno, a uma visão de utopia e tecnologia. Outro documento é a introdução revisada do Método Veidt, mais um produto

comercializado por ele, um livro ensinando as pessoas a se autoconhecerem e autodesenvolverem física, emocional e intelectualmente, atingindo 100% de sua capacidade.

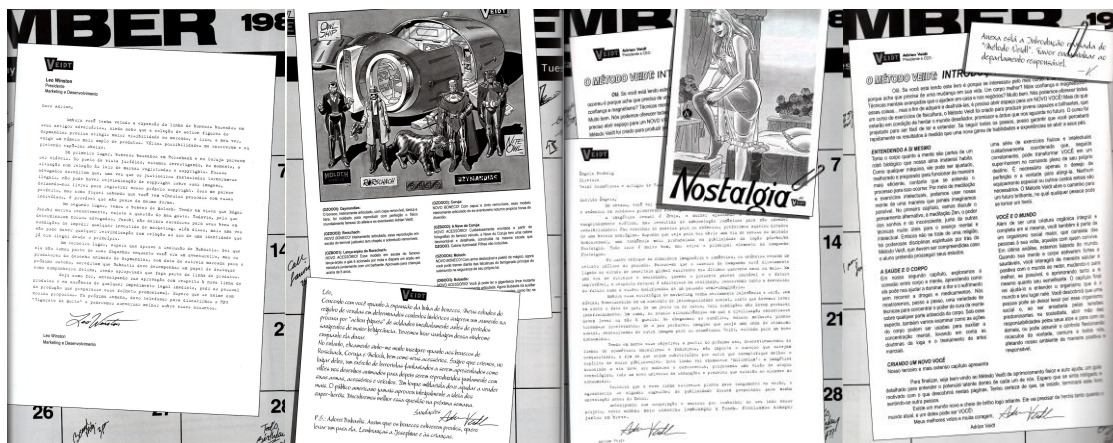


Figura 63 – Páginas do Paratexto Ficcional X
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 341-344)

Paratexto Ficcional do Capítulo XI

Um perfil de Adrian Veidt através de uma entrevista cedida a um jornalista da revista Nova Express, em seu retiro na Antártida. Nessa entrevista, Veidt conta um pouco sobre sua vida. Quando ficou órfão e decidiu doar a fortuna deixada pelos pais para provar que era capaz de “se fazer por si só”. Diz que tem um alto grau de disciplina e dedicação aos estudos nas mais diversas matérias. Que o potencial atingido por ele poderia ser alcançado por qualquer pessoa com disciplina e real força de vontade. Conta que abandonou o grupo de vigilantes mascarados porque não entendia mais qual era a verdadeira função de um super-herói naquele momento, já que era criticado quando tinha determinadas ações. Discutia se devia ir atrás dos verdadeiros criminosos, que eram aqueles que seguiam as leis, mas prejudicavam a população, ou ir atrás da mãe que rouba comida para alimentar os filhos. Tudo isso o deixou muito descontente com o caminho que as coisas estavam tomando e, por isso, preferiu abandonar a carreira como herói. Ele acreditava que o mundo estava indo para um caminho que não era bom, acabando com o meio ambiente. Achava que as pessoas diziam que não queriam uma guerra, mas, no fundo, elas queriam, sim, para não ter que arcar com as consequências do que elas faziam e isso levaria o mundo próximo a um apocalipse. Ele fala um pouco dos colegas heróis: o Dr. Manhattan não enxergava as pessoas; o Rorschach era muito extremista, via tudo em preto e branco, mas era uma pessoa muito íntegra; o Comediante, por outro lado, era um mercenário que seguiria a facção política que lhe desse

mais liberdade de ação. A entrevista falava um pouco de sua personalidade, de sua relação com os outros vigilantes, porque ele quis se tornar um herói, como foi deixar de ser um para se tornar um empresário e o que achava dos rumos que o mundo está tomando.

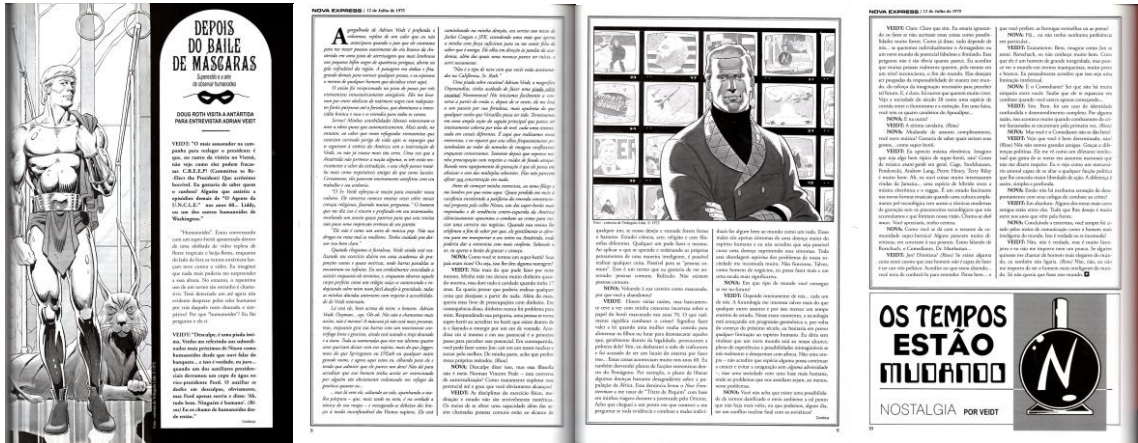


Figura 64 – Páginas do Paratexto Ficcional XI
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 375-378)

3.2.2 – Categorias de Análise

Destacamos que nem todos os paratextos serão analisados integralmente já que isso poderia tornar as categorias repetitivas. Para evitar esse problema, tomou-se a decisão de explorar apenas aqueles em que a análise seria mais rica, apresentando todos, de forma geral, apenas em tabelas. Cada categoria focará nos textos mais relevantes para alcançarmos nosso objetivo principal, que é entender o papel que os paratextos ficcionais exercem sobre a obra e confirmar nossa hipótese de que existam paratextos não ficcionais – que estão relacionados à obra publicada – e ficcionais – que foram produzidos no contexto fictício e não existiriam de outra forma.

Esclarecemos, neste momento, que a hipertextualidade não estará entre as categorias de análise por entendermos que ela é inerente a isso.

3.2.2.1 – Fatores de Contextualização

Como o próprio Genette (2009) já havia afirmado, para que um texto fictício consiga simular com credibilidade um texto “sério”, deve-se enriquecê-lo. Essa declaração parece descrever o que Alan Moore e Dave Gibbons fizeram ao criar os 11 paratextos ficcionais que

fazem parte de nosso corpus. Textos tão ricamente detalhados que nos forçam a restringir a quantidade analisada, mesmo pensando apenas em fatores de contextualização.

Pelos motivos citados, optamos por analisar, nesta categoria, apenas fragmentos de textos que compõem os paratextos I, II, III, V, VI, VII e IX. Em todos os casos escolhidos, com exceção do VI, no qual analisaremos outros elementos, destaca-se uma estratégia recorrente utilizada pelos criadores de *Watchmen* como forma de identificação de gênero, se observado do ponto de vista do leitor. Encontramos nestes paratextos, sempre na primeira página, uma apresentação ao leitor sobre o gênero que será observado a partir da simulação de um bilhete anexado por um clipe, conforme ilustraremos a seguir. Entendemos que estes elementos visuais contribuem para a contextualização e “para avançar expectativas a respeito do texto” (MARCUSCHI, 2012, p. 39).

Mesmo sabendo que Marcuschi não cogitava incluir gênero como um fator de contextualização, entendemos que, nestes casos em específico, poderíamos utilizá-lo funcionando desta forma, já que também contribui para orientar o leitor e gerar expectativas sobre o texto.

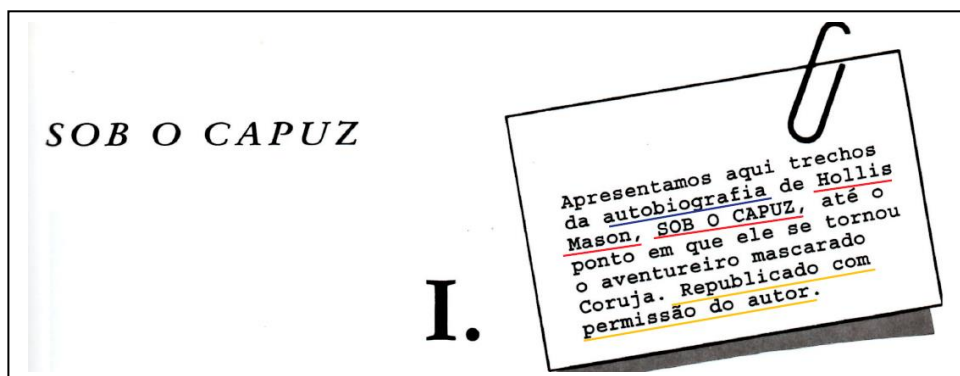


Figura 65 – Recorte de paratexto I
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 33)



Figura 66 – Recorte de paratexto II
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 69)

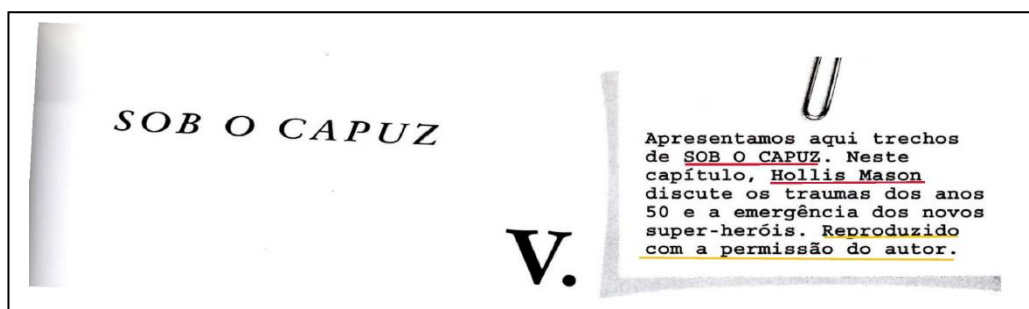


Figura 67 – Recorte de paratexto III
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 103)

Como podemos notar, nos três primeiros casos, correspondentes aos paratextos I, II e III, por fazerem parte de um mesmo texto, intitulado “Sob o Capuz”, o elemento gráfico que simula um bilhete contextualiza o leitor sobre a representação ficcional do gênero do texto principal – autobiografia – apenas no primeiro paratexto (Figura 65). Subentende-se que não haveria necessidade de repetição da informação por se tratar de trechos diferentes de uma mesma obra, informação esta que é salientada pela repetição do título “Sob o Capuz” e do nome do autor Hollis Mason, grifados em vermelho, que, juntamente com um breve resumo do texto, orienta o leitor com relação às expectativas do que poderá ser encontrado em cada paratexto. Salientamos também que a repetição da informação sobre a permissão do autor para a reprodução ou republicação da obra (grifada em amarelo) contribui para a ideia de verossimilhança, já que simula a preocupação de conseguir uma autorização do autor para a publicação, situação essa que seria esperada no mundo real.

No caso da Figura 68, referente ao paratexto V, entendemos que se trata de um livro através da informação, no bilhete, sobre a reprodução de um capítulo (grifada em vermelho). O título da obra, “A Ilha do Tesouro – A Tesouraria dos Quadrinhos”, leva-nos a perceber o tema, que posteriormente é confirmado através da leitura do texto e, mais uma vez, há o cuidado de nos informar que a reprodução foi autorizada pelo autor e editores (grifado em amarelo), o que demonstra que houve a intenção de representar ficcionalmente a preocupação com as relações de direitos autorais.

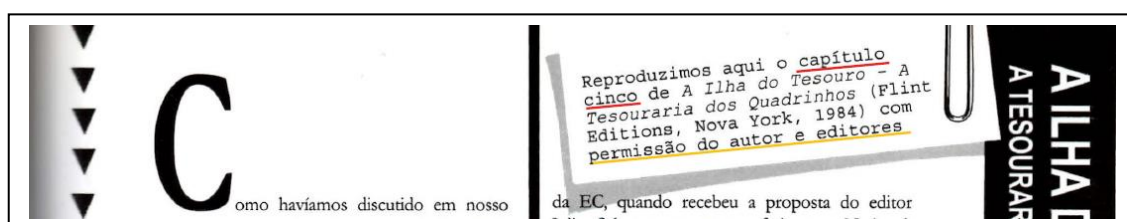


Figura 68 – Recorte de paratexto V
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 171)

Já na Figura 69 que reproduz trecho do paratexto VII, a informação sobre o gênero se torna completa apenas quando somada ao local de onde o artigo foi retirado. Não se trata de um artigo de cunho jornalístico, mas, sim, científico, já que simula uma publicação no *Journal of The American Ornithological Society* (um jornal real), cujo autor é um “pesquisador” ficcional. Percebemos também que a linguagem utilizada no elemento gráfico que estamos analisando segue o mesmo padrão que se espera do gênero textual apontado, ela cita a autoria (Daniel Dreiberg) juntamente com a fonte do texto (Jornal da Sociedade Americana de Ornitologia) e ano de publicação (1983), conforme destacamos na imagem.

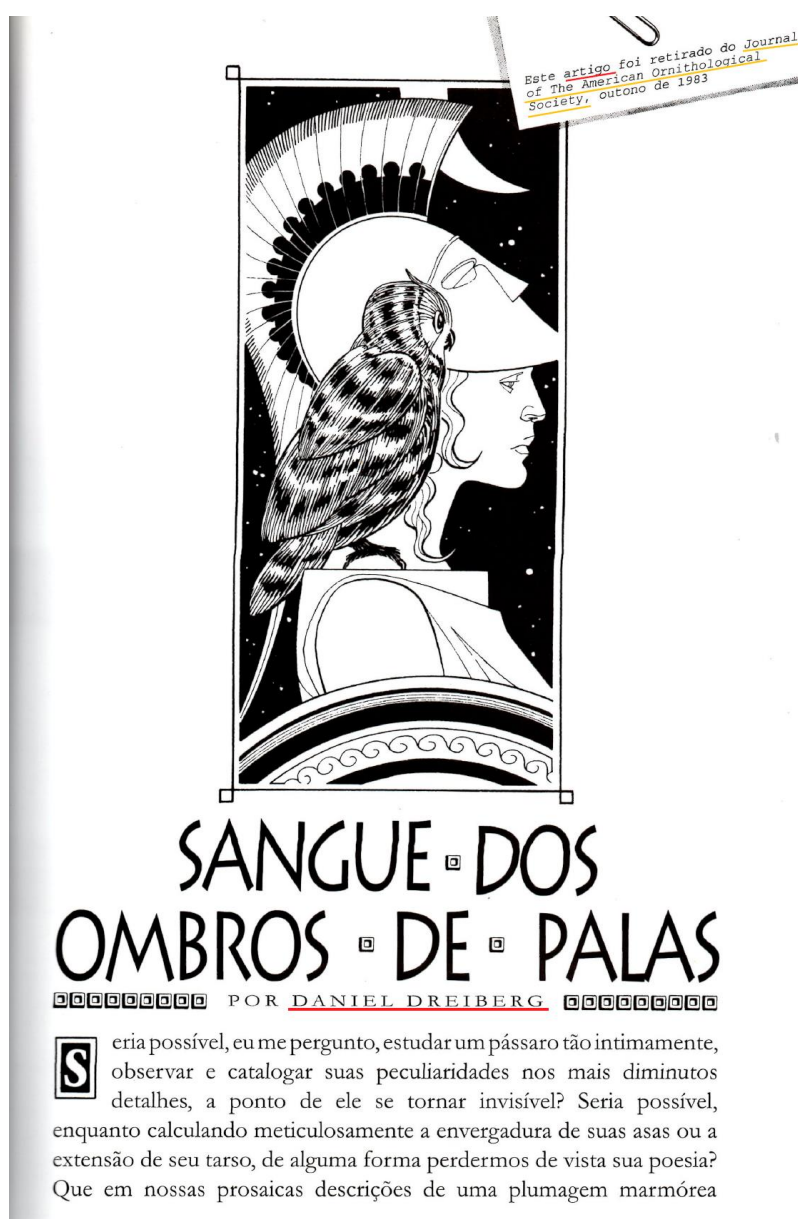


Figura 69 – Recorte de paratexto VII
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 239)

No exemplo a seguir (Figura 70) do paratexto IX, encontramos um texto bastante informal, diferente dos anteriores. Neste caso, o bilhete é escrito à mão para combinar com seu suporte, um livro de recortes, que carregará, também informalmente, diversos gêneros. Optamos neste momento por apresentar não apenas o detalhe do bilhete, mas toda a primeira página do paratexto IX. Observamos que ao fundo, em último plano no lado direito da folha, vemos o que parece ser a base de um fichário ou álbum. Além disso, percebe-se que existem folhas sobrepostas pela que aparece em destaque, onde encontramos trechos de jornais cortados sem muito cuidado, colados por algum tipo de fita adesiva, formando um “mosaico” em conjunto com uma carta com letra cursiva, presa por cantoneiras na parte inferior. Tudo, mais uma vez, levando a crer que realmente estamos observando o livro de recortes de Sally Júpiter.

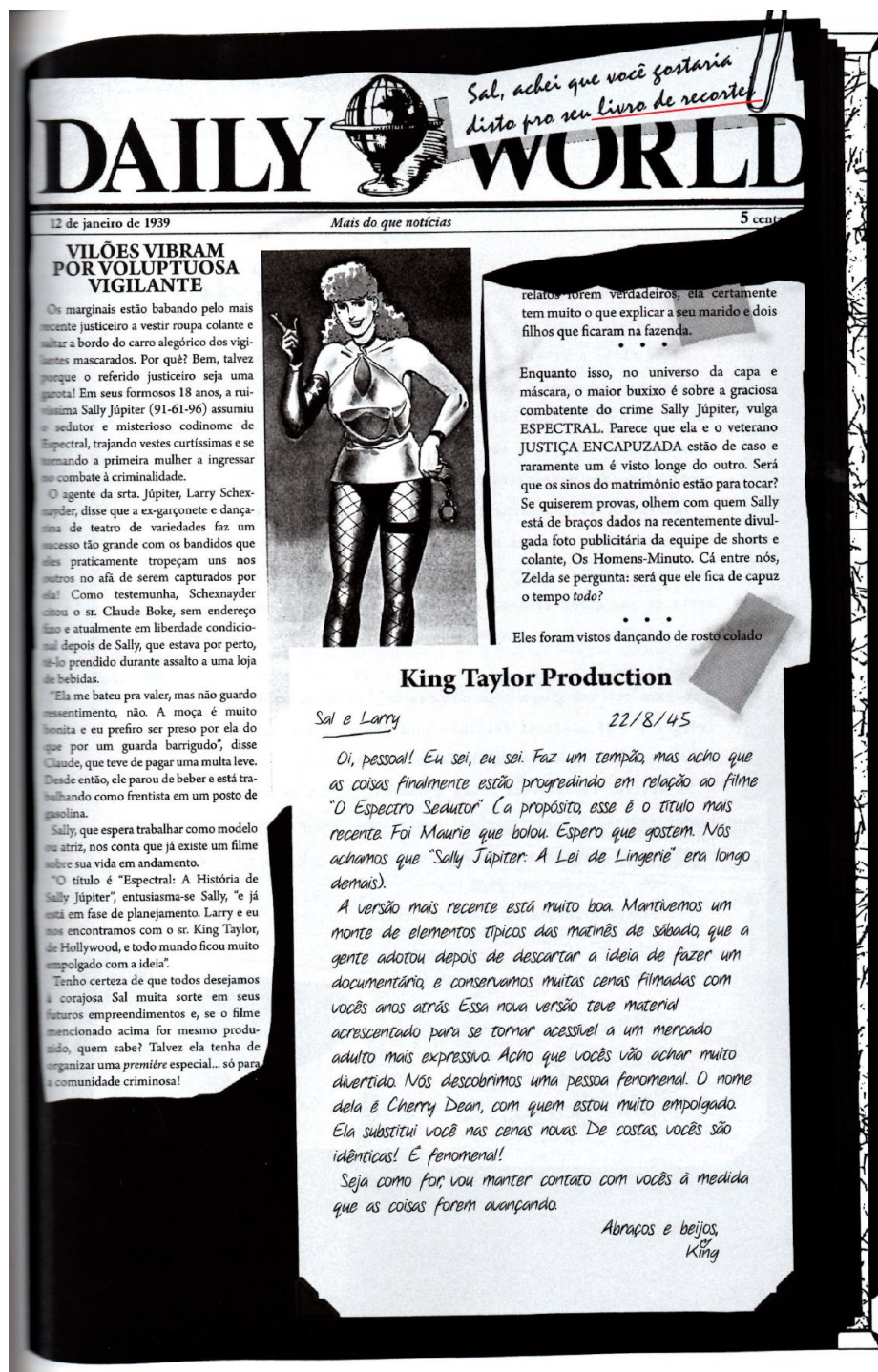


Figura 70 – Recorte de paratexto IX
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 307)

Para deixar ainda mais aparente a quebra com a linguagem dos quadrinhos e a fidelidade em reproduzir cada detalhe dos documentos (simulando a realidade) apresentados nos paratextos ficcionais, analisaremos nesse momento fragmentos um pouco maiores dos

textos encontrados ao final do capítulo VI, composto por quatro páginas, com cinco textos de gêneros diferentes:

- uma ficha policial redigida pelo Departamento de Polícia de Nova York;
- um relatório psiquiátrico do Hospital Psiquiátrico do Estado de Nova York;
- duas redações redigidas pelo personagem Kovacs durante sua permanência no Lar Charlton;
- um desenho em referência à segunda redação;
- uma anotação do Dr. Malcolm, feita antes de iniciar as entrevistas.

Separamos dois recortes do paratexto original para esta análise. Assim como todos os outros paratextos ficcionais que integram a obra, este é composto por textos em prosa e em preto-e-branco.

No recorte da Figura 71, podemos encontrar diferentes fatores de contextualização, tanto em sua diagramação quanto em seu texto que trazem a verossimilhança esperada, não apenas as mais óbvias, como impressão de polegares e identificação fotográfica do preso, que imaginamos compor qualquer ficha policial. Ao olharmos com mais cuidado, percebemos a informação sobre o tipo de formulário que está sendo utilizado – no topo da folha Formulário 2-18 –, informações sobre preenchimento – logo abaixo de “Somente para uso interdepartamental” está escrito “Por favor, datilografe com clareza” – e a forma como foi preenchido – datilografado e com linguagem apropriada. Todos os elementos que, ao acionarmos nosso conhecimento de mundo, podemos reconhecer como características de um formulário oficial.



Hospital Psiquiátrico do Estado de Nova York
Ala Oeste

pelo assassinato. Quando a notícia foi transmitida ao filho, então com dezesseis anos, seu único comentário foi "Ótimo". Pouco depois, Walter Kovacs deixou o Lar para morar no primeiro de uma série de pequenos apartamentos e também assumir um emprego sem importância no ramo de confecções - uma ocupação que aparentemente manteve até meados dos anos de 1970, levando vida dupla entre o emprego diário e as atividades noturnas sob o disfarce de "Rorschach".

Existem muito poucas evidências físicas capazes de dar uma noção clara da psicologia dessa personalidade perturbada. Alguns policiais chegaram a identificá-lo com um homem-sanduíche profeta-do-Apocalipse, visto em certas áreas da cidade nos últimos anos, mas, como Kovacs recusa-se a divulgar o endereço atual, se é que ele tem, uma ideia mais precisa não nos parece provável nos estágios iniciais da investigação. Do mesmo modo, materiais relativos a seus primeiros anos são escassos, embora eu tenha obtido fotocópias de duas redações escritas por Kovacs durante sua permanência no Lar Charlton, sendo uma delas um ensaio sobre o tópico proposto "Meus pais", quando tinha onze anos, e a outra uma transcrição do relato que ele fez quando tinha treze anos.



Lar
Charlton

CONFIDENCIAL

por Walter Kovacs

Meus Pais

Eu tenho dois pais, mas de verdade mesmo não tenho nenhum. Nunca vejo minha mãe, mas tudo bem, apesar que às vezes eu queria ver meu pai. Não conheci meu pai e queria muito conhecer. Ele teve que ir embora de casa quando eu ainda nem tinha nascido. Acho que ele não conseguia se entender com a minha mãe. Eu ia fazer a mesma coisa se fosse ele.

Eu vivia perguntando para minha mãe sobre meu pai, mas ela não fala muito dele. O nome dele era Charlie, que é igual a chamar ele de Charlinho. Ela diz que não sabe o sobrenome dele, mas como é que alguém pode morar com uma pessoa sem nem saber isso? É muita burrice.

Minha mãe disse que mandou meu pai embora porque ele vivia discutindo de política com ela porque ele gostava do presidente Truman e ela não. Eu acho que meu pai foi um tipo de ajudante do presidente Truman, porque ele gostava muito dele. No mínimo ele teve fora do país na guerra, quando eu estava crescendo, num tipo de missão. Acho que ele era um sujeito que lutaria pelo seu país e pelo que é direito. Vai ver ele foi morto brigando com os nazistas e tá com Deus agora e é por isso que nunca veio me procurar.

Eu gosto do presidente Truman, como meu pai ia querer que eu gostasse. O presidente jogou a bomba atômica no Japão e salvou um monte de vida, porque se não fosse isso ia ter muito mais guerra do que teve e muita gente ia morrer. Acho que foi uma coisa boa jogar bomba atômica no Japão.

É só isso que eu tenho para dizer sobre os meus pais.

Figura 72 – Terceira página do paratexto VI
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 207)

3.2.2.2 – Intertextualidade Externa

Conforme apresentado em nosso capítulo teórico, *Watchmen* é uma HQ rica em intertextualidade. Acreditamos que, ao apontarmos as relações de intertextualidade restrita dos paratextos com textos reais, conseguiremos demonstrar que esta foi uma estratégia de Alan Moore para conseguir construir um mundo ficcional muito próximo do real, algo que possa ser reconhecido pelo leitor causando, inclusive, algumas dúvidas sobre a veracidade dos textos. Conforme citamos anteriormente, Moore queria construir um mundo mais próximo possível do nosso e mostrar como a realidade seria alterada pela existência de heróis e posteriormente super-heróis.

Escolhemos neste momento três paratextos que parecem cumprir bem esta função e até mesmo esta sensação de confusão que a história causa no leitor (saber se a informação é real ou ficcional). São eles o primeiro e segundo trechos de *Sob o Capuz* (paratextos I e II) e *Dr. Manhattan: O Super-Homem e as Superpotências* (paratexto IV).

Para analisar a intertextualidade existente na autobiografia de Hollis Mason, conforme modelo proposto por Cavalcante (2017), separamos três fragmentos de textos, todos relacionados à história real das HQs estadunidenses. No primeiro trecho (Figura 73), lemos um parágrafo no qual o autor da autobiografia faz uma referência às revistas *pulp*⁴⁰ dos personagens Sombra e Doc Savage, que será retomada na Figura 74.

Quando o hiato entre a realidade e o mundo que meu avô me apresentou como justo e bom ficava grande e depressivo demais para suportar, eu me recolhia à minha outra grande paixão: as ficções e aventuras das revistas pulp. Embora Hollis Mason Sênior só pudesse expressar críticas e aversão a todas aquelas publicações violentas e extravagantes, havia uma espécie de moralidade prevalente nelas que, na certa, ele teria aprovado. O mundo de Doc Savage e do Sombra era caracterizado por valores absolutos, onde o que era bom jamais suscitava a menor das dúvidas e onde o que era mal inevitavelmente sofria algum castigo apropriado. A noção de bem e justiça advogada por Lamont Cranston, com seu chapéu inclinado e automáticas reluzentes, pa-

Figura 73 – Quarta página do paratexto I
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 36)

Segundo Hollis Mason, Doc Savage e Sombra davam a ele um suporte para conseguir manter os valores morais ensinados por seu avô. Tanto Sombra quanto Doc Savage eram personagens reais.

⁴⁰ Revistas *Pulp* ou apenas *pulp* era o nome dado às revistas feitas com papel de baixa qualidade, polpa de celulose, contendo contos de terror, ficção científica, aventuras ou romances policiais, que tiram o ápice do sucesso durante as décadas de 1920 e 1930.

A novela americana *The Shadow* escrita por Walter B. Gibson, foi introduzida nas *pulp magazines* do final da década de 20, tendo uma excelente recepção pelo público ao propor um misto entre os gêneros de fantasia, suspense e mistério-policia. Em 1930, o personagem passava a ter um programa pela *CBS*, para o *broadcast Detective Story Hour*, ganhando em seguida uma série própria para a *pulp magazine* da *Street and Smith Publications*, em *The Shadow Magazine* (1931). (SILVA, 2012, p.222)

As revistas *pulp* faziam muito sucesso entre os jovens, durante a década de 1930 e inclusive influenciaram as histórias em quadrinhos tanto na composição de seu formato (*comic book*) quanto na criação de personagens como Batman (1939), que tinha muitas características dos heróis de romances policiais. Os personagens referidos por Hollis Mason tinham uma grande aceitação do público e, assim como descrito no texto/ trecho da Figura 73, “eram caracterizados por seus valores absolutos, onde o que era bom jamais suscitava a menor dúvida e onde o que era mal inevitavelmente sofria algum castigo apropriado”.

Em 1938, surgiu a revista em quadrinhos *Action Comics* e uma das histórias que compunha a antologia era a do *Superman*, criada por Jerry Siegel e Joe Shuster. “A *Action Comics* 1 virou um sucesso imediato, com o super-herói trajando um uniforme azul e uma vistosa capa vermelha se tornando uma enorme sensação entre os leitores.” (TRINDADE, 2010, p.7).

Para mim, tudo começou em 1938, o ano em que inventaram os super-heróis. Eu era velho demais para ler gibis quando a primeira edição de *ACTION COMICS* foi lançada, ou pelo menos era velho para ler em público sem comprometer minhas chances de promoção, mas durante a minha ronda reparei em um bocado de crianças lendo a revista e não consegui resistir a perguntar para uma delas se poderia folhear aquilo. Imaginei que, se alguém me visse, eu poderia justificar tudo dizendo que estava mantendo um bom relacionamento com os jovens da comunidade.

Havia um bocado de coisas naquela primeira edição. Eram muitos contos de detetive e histórias sobre mágicos cujos nomes não consigo lembrar, mas, no momento em que a vi, eu só tive olhos para a história do Superman. Ali estava algo que apresentava a moralidade básica dos *pulps* sem a escuridão e ambiguidades características. A atmosfera sinistra que pairava em volta do Sombra não se fazia presente nas fulgurantes cores primárias do mundo do Superman, e não havia indícios do apelo sexual reprimido que algumas vezes transparecia nos *pulps*, para meu desconforto e constrangimento. Eu nunca tive muita certeza do que Lamont Cranston pretendia com Margo Lane, mas aposto que nem de longe era tão inocente e pleno quanto a relação de Clark Kent com Lois, que dividia o mesmo sobrenome da companheira do Sombra. Claro que todos esses antigos personagens sumiram e agora estão esquecidos, mas aposto que pelo menos alguns leitores mais antigos devem lembrar o suficiente para saber do que estou falando. Seja como for, basta dizer que li aquela história umas oito vezes antes de devolvê-la ao guri que reclamava que eu a tinha arrancado dele.

Figura 74 – Quinta página do paratexto I
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 37)

Como podemos notar, no texto da Figura 74, mais uma vez acontece uma referência a uma obra em quadrinhos (*Action Comics*) e um de seus personagens (*Superman*). Assim como uma comparação às histórias mais sombrias e sexualizadas do Sombra em contraponto com a

leveza dos quadrinhos de *Superman*, que vão ser tão influentes para que o personagem posteriormente assuma sua identidade secreta como Coruja (Original).

Seja como for, embora ocasionalmente eu bolasse um meio de pegar emprestado de um garoto a edição mais recente do gibi em questão e depois passar o resto do dia saltando arranha-céus na cabeça, minhas fantasias estavam destinadas a continuar sendo apenas isso: fantasias, se no outono daquele mesmo ano eu não tivesse aberto um jornal para descobrir que os super-heróis haviam escapado de seu mundo de quadricromia e invadido o ordinário e real preto e branco das manchetes.

Figura 75 – Sexta página do paratexto I
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 38)

No último fragmento apresentado (Figura 75), mais uma vez, agora por alusão, encontramos uma relação intertextual com *Action Comics* quando Hollis diz que havia “aberto um jornal para descobrir que os super-heróis haviam escapado de seu mundo de quadricromia e invadido o ordinário e real preto e branco das manchetes”. Uma das características dos quadrinhos da época era sua impressão “bastante viva” em quatro cores – ciano, magenta, preto e amarelo -, diferente da dos jornais em preto e branco.

Como podemos ler na Figura 76, com certeza os trajes dos super-heróis da HQ dos *pulp* influenciaram o desenvolvimento dos uniformes dos heróis mascarados. Mais especificamente, no caso do Coruja, em mais uma referência ao Sombra, percebemos um tom de crítica à forma como os criadores trajavam os heróis, na “vida real” aquelas capas somente atrapalhavam no combate ao crime.

“Coruja.” Eu gostei. Agora eu só precisava fazer a fantasia.

O traje de um aventureiro mascarado é uma daquelas coisas em que ninguém realmente para para pensar. Deve ter capa ou não? Deve ser espesso e blindado para proteger de ferimentos quem usa ou flexível e leve para permitir boa movimentação? Que tipo de máscara deve ter? Cores brilhantes nos tornam alvos mais evidentes do que as mais escuras? Tudo isso eram questões que eu precisei considerar. Por fim, optei por um *design* que deixava meus braços e pernas livres, protegendo meu corpo e cabeça com uma espessa túnica de couro, shorts de cota de malha leve e uma camada de couro sobre cota de malha como proteção para a cabeça. Experimentei usar um manto, lembrando como o Sombra usava o seu para desviar balas de inimigos, levando-os a disparar sobre partes da massa negra, semelhante a um redemoinho, onde seu corpo engenhosamente não se encontrava. Na prática, todavia, descobri que era difícil de manejar. Eu ficava o tempo todo tropeçando nele ou esbarrando nas coisas. Assim, o manto foi descartado em prol do traje mais aerodinâmico que pude elaborar.

Figura 76 – Sexta página do paratexto II
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 69)

Dando continuidade a sua criação altamente intertextual, no paratexto V encontramos relações com política, história e arte. Em *Dr. Manhattan: O Super-Homem e as*

Superpotências, optamos por focar nossa análise apenas na primeira página. Ressaltamos que, ao utilizar o escopo teórico da Linguística Textual (LT), entendemos que um texto pode ser constituído por elementos verbais e não-verbais, podendo compor produções multimodais.

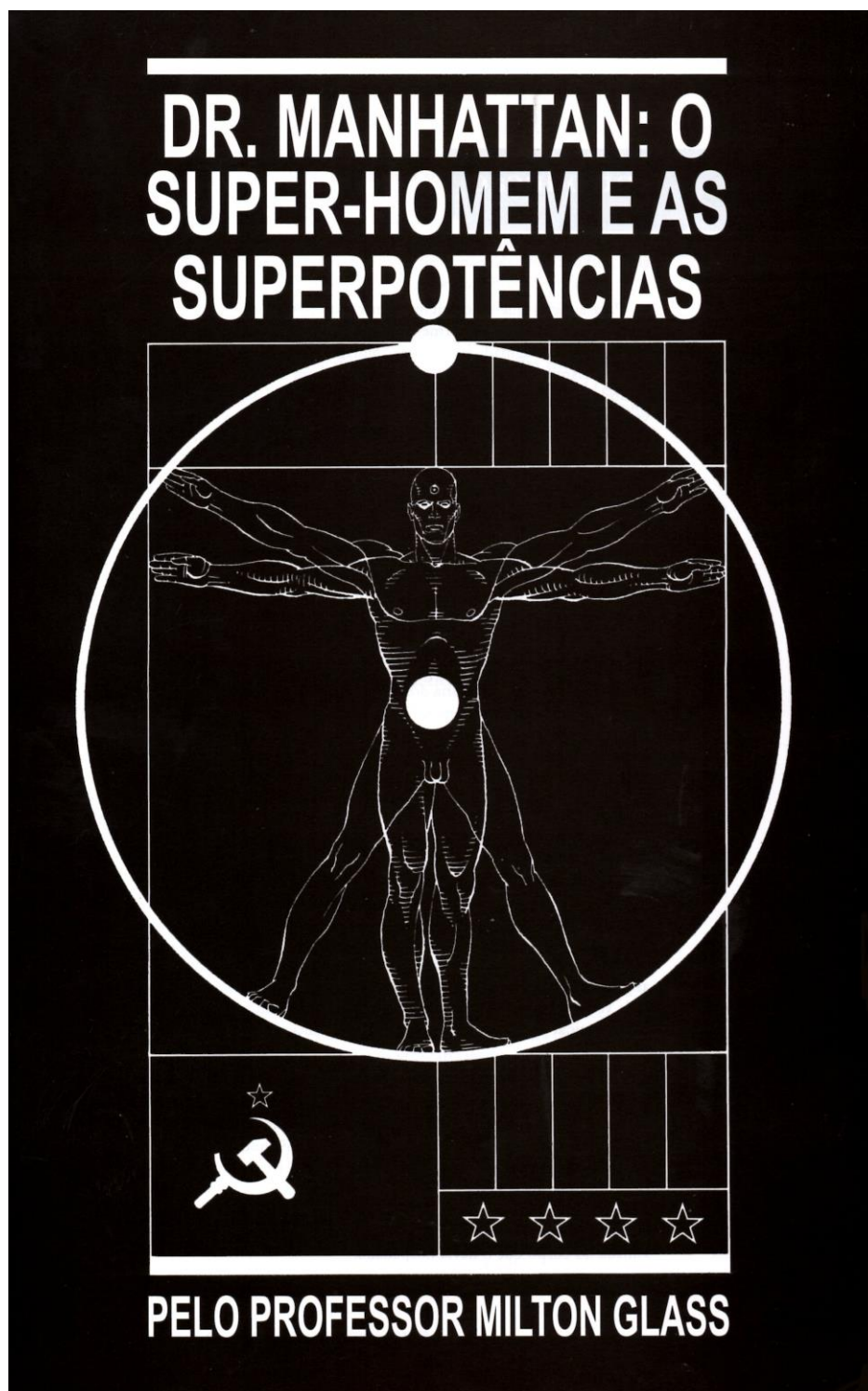


Figura 77 – Primeira página do paratexto IV
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 137)

Na Figura 77, abaixo do título, encontramos uma imagem em referência explícita ao Homem Vitruviano (Figura 78), desenhado por Leonardo Da Vinci. Nessa obra, o artista faz uma analogia entre o microcosmo do Homem e o macrocosmo da Terra, além dos estudos de anatomia que apontam para o ideal do homem perfeito, de proporções perfeitas (ISAACSON, 2017, p. 182). Este caso, trata de uma relação intertextual na ordem da imagem e não da palavra, justificando sua escolha para a análise.

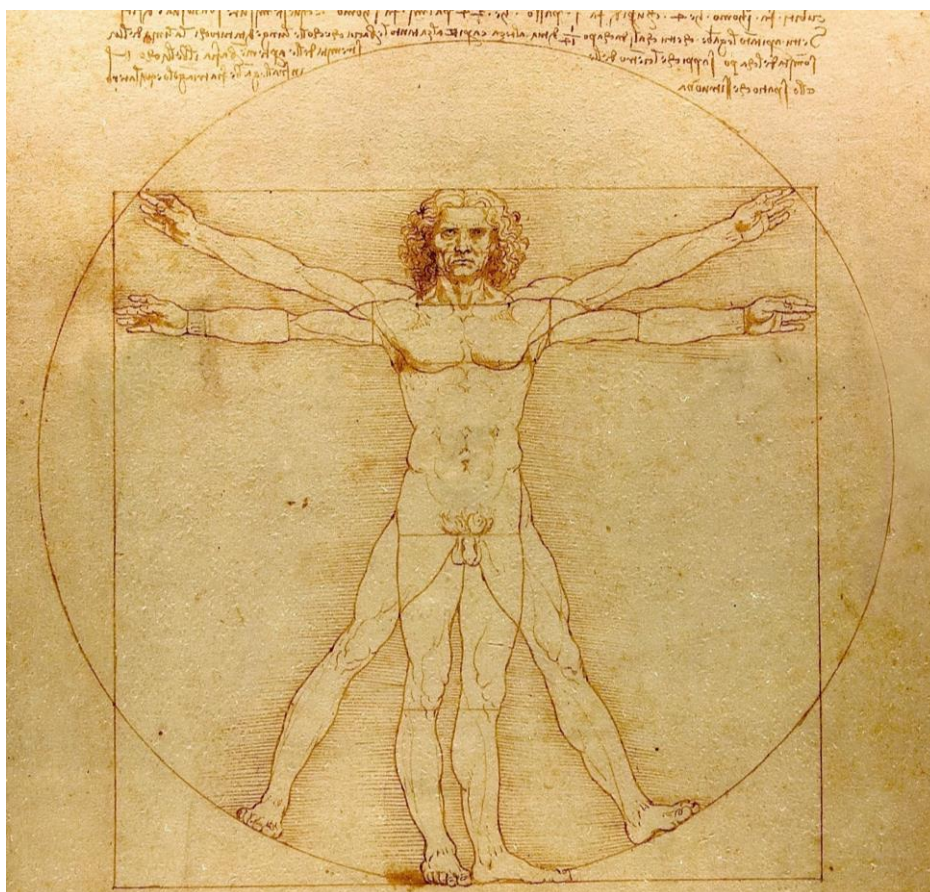


Figura 78 – Homem Vitruviano
Fonte: Isaacson (2017, p. 179)

Interessa-nos mostrar que, no caso de *Watchmen*, o homem perfeito desenhado por Da Vinci é substituído pelo Dr. Manhattan, que na HQ é enxergado como um Deus, e a relação entre Homem e Terra acaba também sendo substituída pela relação do Dr. Manhattan com a Terra, já que, do ponto de vista político, ele era visto como o ser capaz de acabar com todas as guerras, o que nos leva aos próximos elementos de análise. Na parte inferior da Figura 77, logo acima do nome do autor, encontramos à esquerda a imagem de uma foice e um martelo e à direita um retângulo com listras e estrelas, em uma clara alusão às bandeiras da URSS e dos

Estados Unidos. No ano de publicação da HQ (1985), o mundo ainda vivia o estresse da Guerra Fria, que também é utilizado para ambientar toda a obra, portanto, aos pés do “Homem Vitruviano de Alan Moore”, o Super-Homem, há a contraposição de duas Superpotências.

3.2.2.3 – Intertextualidade Interna

A análise da intertextualidade interna faz-se necessária por ser a principal responsável pela ficcionalidade dos paratextos. Nestes momentos, como citado anteriormente, percebemos como Alan Moore dá voz aos seus personagens (principais ou secundários) e “permite” que eles apresentem ao leitor seu mundo, sua realidade.

Por se tratar, mais uma vez, de uma fonte extensa de relações intertextuais internas que poderiam ser abordadas, optamos por primeiro apresentá-las de forma geral na tabela abaixo, para depois abordarmos exemplos mais específicos.

Tabela 05 – Fontes e autores ficcionais

Capítulo	Título/ Tipo	Fonte Ficcional	Autoria	Assunto
I	Sob o Capuz	Autobiografia do Coruja Original	Hollis Mason	Como se tornou um aventureiro mascarado
II	Sob o Capuz	Autobiografia do Coruja Original	Hollis Mason	Discute a formação dos Homens-Minuto
III	Sob o Capuz	Autobiografia do Coruja Original	Hollis Mason	Discute os traumas dos anos 50 e a emergência dos novos super-heróis
IV	Dr. Manhattan: O Super-Homem e as Superpotências	Livro escrito por um dos Mentores de Jon Osterman (antes de se tornar o Dr. Manhattan)	Professor Milton Glass	As mudanças políticas, econômicas, militares e tecnológicas que aconteceram no mundo após o surgimento do Dr. Manhattan
V	A Ilha do Tesouro: A Tesouraria dos Quadrinhos	Capítulo 5 do livro teórico sobre quadrinhos, publicado pela <i>Flint Editions</i> em 1984	Desconhecida	Contextualiza a produção de quadrinhos após os anos 50 e aprofunda informações sobre a HQ de piratas de maior sucesso do momento, Contos do Cargueiro Negro
VI	Ficha policial	Departamento de Polícia de Nova York	Desconhecida	Prisão de Walter Kovacs (Rorschach)

	Relatório Psiquiátrico	Hospital Psiquiátrico do Estado de Nova York	Dr. Malcom	Resumo do histórico de Walter Kovacs e família.
	Redações	Lar Charlton	Walter Kovacs	Meus Pais/ Sonho (27/05/63)
	Bilhete	Mesa do Dr. Malcom	Dr. Malcom	Perspectivas quanto às entrevistas com Walter Kovacs
VII	Sangue dos Ombros de Palas	Artigo publicado no outono de 1983, no <i>Journal of The American Ornithological</i>	Daniel Dreiberg (Coruja)	A importância de não perder a paixão pelo seu objeto de estudos
VIII	New Frontiersman - Honra é como um Falcão: às vezes, deve ser encapuzada	Seleção de artigos de 31 de outubro de 1985	Hector Godfrey (editor do jornal)	Importância dos heróis mascarados, ataques caluniosos sofridos realizados pela revista Nova Express e desaparecimento não investigado de personalidades norte-americanas
IX	Vilões Vibram por Voluptuosa Vigilante	Jornal <i>Daily World</i> de 12 de janeiro de 1939 (retirado do livro de recortes de Sally Júpiter)	Desconhecida	Reação ao aparecimento de primeira vigilante mulher, Sally Júpiter, sob o codinome Espectral
	Carta	Documentos pessoais (retirado do livro de recortes de Sally Júpiter)	King Taylor	Informação sobre o andamento da produção filme estrelado por Sally
	Carta	Documentos pessoais (retirado do livro de recortes de Sally Júpiter)	Capitão Metrópole	Convite para formar o primeiro grupo de heróis mascarados
	Carta	Documentos pessoais (retirado do livro de recortes de Sally Júpiter)	Larry (agente de Sally Júpiter)	Carta informando a decadência do grupo dos Homens-Minuto, com indicação para que Sally se afaste enquanto há tempo e uma proposta muito estranha de casamento
	Resenha Cinematográfica	Desconhecida (retirado do livro de recortes de Sally Júpiter)	Desconhecida	Crítica bastante ruim ao filme estrelado por Sally Júpiter
	Sally Júpiter - uma entrevista com a glamorosa garota dos anos 40 e as cicatrizes de sua carreira como combatente do crime	Revista PROBE publicada em setembro de 1976	Desconhecida	Perfil de Sally Júpiter desde sua entrada no grupo dos Homens-Minuto até sua substituição pela filha Laurie

X	Carta	Documentos retirados do escritório de Adrian Veidt	Leo Winston (presidente de Marketing e Desenvolvimento das Industrias Veidt)	Nova linha de <i>Action Figures</i>
	Folheto Promocional	Documentos retirados do escritório de Adrian Veidt	Equipe de Marketing	Descrição de aparência da Linha de <i>Action Figures</i> das empresas Veidt, com bonecos do Rorschach, Coruja, Ozymandias, Moloch e o felino Bubastis
	Carta	Documentos retirados do escritório de Adrian Veidt	Adrian Veidt	Pedido de inserção de antigos vigilantes na linha de <i>Action Figures</i> negado, com sugestão de criação de bonecos representando terroristas, possivelmente mais vendável no momento
	Carta	Documentos retirados do escritório de Adrian Veidt	Adrian Veidt	Carta para diretora da Veidt Cosméticos, explicando quais imagens deveriam ser utilizadas nos outdoors da Linha Nostalgia, sua descontinuação no próximo ano e detalhes da Linha criada em substituição <i>Millenium</i>
	Introdução de livro	Documentos retirados do escritório de Adrian Veidt	Adrian Veidt	Introdução do livro sobre o Método Veidt, revisada.
XI	Depois do Baile de Máscaras: superestilo e a arte de observar humanoides	Revista Nova Express de 12 de julho de 1975	Doug Roth (editor da revista)	Perfil de Adrian Veidt, desde quando se tornou órfão até abandonar seu papel como o vigilante Ozymandias para se tornar um empresário milionário

Fonte: Moore; Gibbons (2011)

Para que nossa análise fique ainda mais clara, ilustramos alguns exemplos de intertextualidade interna existentes nos paratextos VIII e IX.

Em *Honra é como um falcão: às vezes deve ser encapuzada*, no paratexto VIII (Figura 79), nos deparamos com uma edição, em fase de produção, do jornal sensacionalista *New Frontiersman*. A manchete, faz alusão aos vigilantes mascarados que posteriormente são

referenciados nas três imagens seguintes, respectivamente: Comediante, que trabalhava para o governo e foi assassinado; Rorschach que há pouco tinha sido preso e era visto pela polícia como um fora da lei, e Coruja, que havia se aposentado quando a Lei Keene entrou em vigor, mas acabara de retornar a ativa, junto com Espectral, para salvar algumas pessoas de um cortiço em chamas e posteriormente resgatar Rorschach da cadeia, o que tinha gerado um grande tumulto em Nova Iorque.

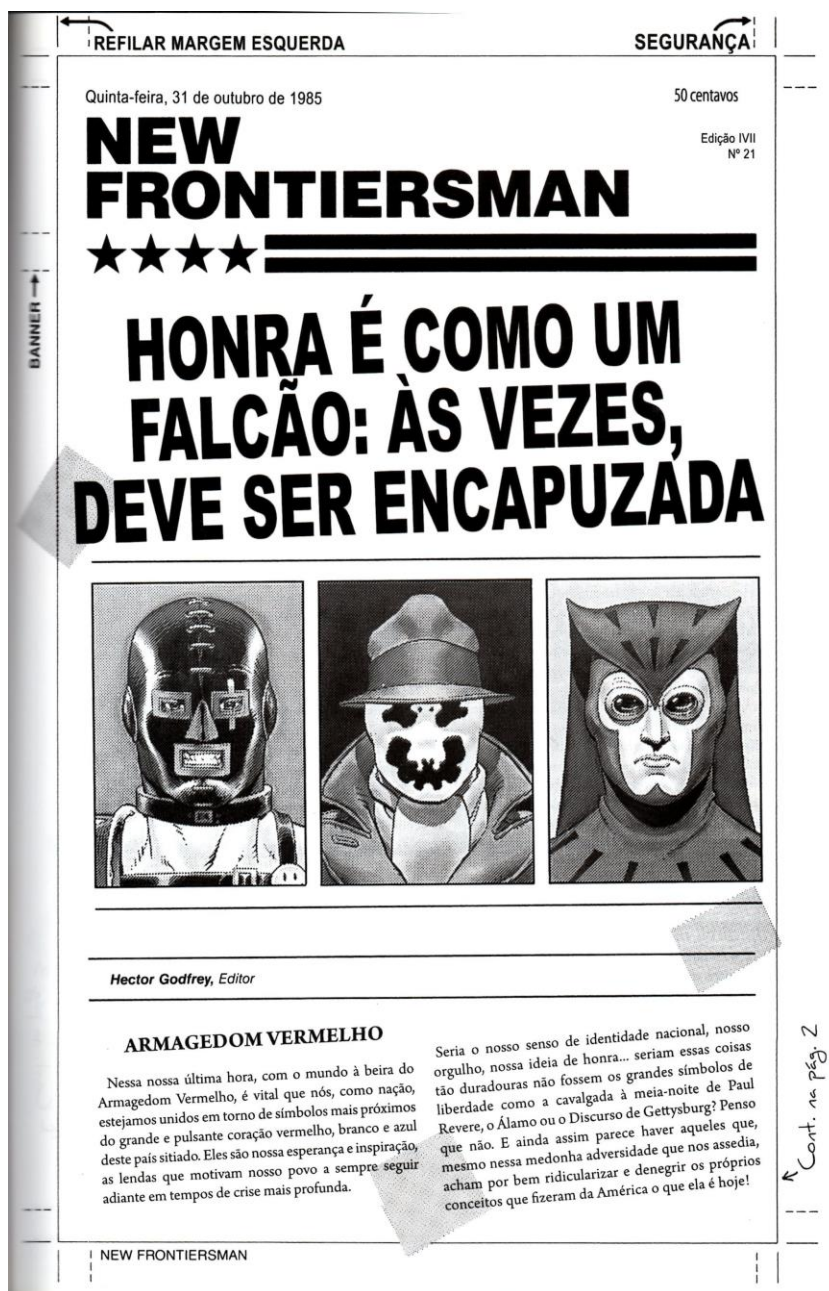


Figura 79 – Primeira página do paratexto VIII
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 272)

A manchete, seguida das imagens, serviu de introdução para um texto do próprio editor, Hector Godfrey, que saiu em defesa dos vigilantes em um momento em que o mundo aguardava o *Amargedon*.

Acreditamos ser importante destacar que nossas categorias de análise não são excludentes. Podemos notar, ainda no primeiro parágrafo da Figura 79, um exemplo de intertextualidade externa por referência à bandeira dos Estados Unidos quando lemos “grande e pulsante coração vermelho, branco e azul”, além de fatores de contextualização como “REFILAR MARGEM ESQUERDA” que aparece no topo da página juntamente com a palavra “SEGURANÇA” indicando que o jornal está em um processo de editoração.

HONRA É COMO... (CONTINUAÇÃO)

QUEM ELES
PENSAM QUE SÃO?

Para qualquer cidadão que esteja acompanhando as notícias no decorrer deste mês insuportável, não há dúvida sobre quem estou falando. Na última edição da revista mensal, pseudointelectualoide e coqueluche da esquerda festiva, *Nova Express*, o apologista da cocaína e editor da mesma, DOUGLAS ROTH, destilou um infundado e acrimonioso ataque à tradição cultural dos homens da lei mascarados, tentando revolver velhos preconceitos e idiossincrasias para transformá-los em uma sangrenta onda de desordem civil.

Não preciso lembrar nossos leitores que, em edição anterior desse inflamatório pasquim, Roth encabeçou a difamação cancerosa que maculou o nome do Dr. Manhattan. Esse selvagem e histérico ataque levou o maior trunfo estratégico de nosso país a abandonar a Terra para se autoexilar em outro planeta. Como consequência, isso pode provocar um calcinante apocalipse nuclear ou nossa submissão como país sob o coturno cossaco da União Soviética.

A *Nova Express*, acumulando calúnia após calúnia, deu seguimento à sua infâmia potencialmente catastrófica com um artigo na atual edição, tentando traçar vínculos tênues entre recentes acontecimentos noticiados envolvendo antigos aventureiros mascarados e dar-lhes a forma fantasiosa de uma exagerada teoria conspiratória, esquecendo que a maioria dos "acontecimentos noticiados" em questão foram gerados como resultado direto da *Nova Express* e sua irresponsável campanha difamatória! Em seu artigo, Roth refere-se com maldosa satisfação ao fato de que exemplares antigos do *New Frontiersman* foram encontrados no apartamento alugado do justiceiro Rorschach depois de sua prisão, mencionando este fato como "prova" do mau-caráter do herói. Ele parece sugerir, com um desprezo à lógica, típico de maconheiros, que Rorschach só pode ser mau-caráter, uma vez que lê o *New Frontiersman*, indicando, ao mesmo tempo, que o *New Frontiersman* deve ser desacreditado, já que é lido por alguém como Rorschach! O resultado geral do artigo é um ataque arrogante e sem fundamentos não só a esta publicação e aos próprios aventureiros mascarados, mas também a toda uma instituição americana! Quem Roth e sua redação de bajuladores composta de sicofantas efeminados pensam que são??

VILIPÊNDIO

A instituição que Roth e seus capangas estão vilipendiando sem cerimônia é a da Justiça Encapuzada, uma

força voltada para tudo que há de honrado, que ousa avançar onde as leis covardes e inúteis, elaboradas por apedeutas pusilânimes e a corja ainda mais nefasta que infesta nosso judiciário, são proibidas de chegar.

O que dizer, então, do Derramamento de Chá no Porto de Boston? Onde situar o espírito do Cavaleiro Solitário? O que pensar de todas as ocasiões em que os homens julgaram necessário se mascarar a fim de preservar a justiça acima da letra da lei? A *Nova Express* faz muitas referências, repletas de escárnio, aos heróis fantasiados como sendo descendentes diretos da Ku Klux Klan, mas é preciso ressaltar que, apesar do que possa ser entendido como seus excessos mais tardios, a Klan originalmente surgiu porque pessoas decentes nutriam temores perfeitamente cabíveis pelo bem-estar e a segurança de seus entes queridos e pertences quando forçados a conviver intimamente com indivíduos de uma cultura muito menos avançada moralmente.

Não, a Klan não era exatamente legal, mas seus membros trabalharam voluntariamente para preservar a cultura americana em áreas onde havia ameaças reais de que essa cultura pudesse ser superada e assumir tonalidades mestiças. De modo semelhante, durante nosso bombardeio retaliatório perfeitamente justificado de Beirute, em 1979, houve muitos de nossos supostos aliados europeus, amigos apenas em situações alvissareiras, que ladraram supostas infrações da lei internacional. No entanto, para que são feitas as leis se não para servir a humanidade? E se essas leis, por meio de circunstâncias não previstas, não se tornarem mais aplicáveis, não seria mais nobre seguir o curso do que é certo e justo – servir o espírito da lei em vez de cada um de seus pontos e vírgulas? No meu entender, qualquer um capaz de responder essa pergunta de forma negativa não possui o estofo moral necessário para ser chamado de americano. No caso dos artigos da *Nova Express* e seus perpetradores, eu iria até mais longe denunciando esta negação de virtudes patrióticas já comprovadas pelas exigências do tempo como sendo definitivamente ANTIAmericanas.

COVARDES COMUNISTAS
E COCAINÔMANOS

Eu já estou farto desses covardes comunistas e cocainômanos, e acho que chegou a hora de começarmos a nos perguntar quem estaria se beneficiando com a zombaria da *Nova Express* às lendas americanas, e a subsequente subversão e solapamento de nossa moral nacional. Pode haver qualquer dúvida de que a única beneficiária é a causa do comunismo internacional? Não deveríamos talvez conclamar nossas autoridades a investigarem mais minuciosamente

abrir
parágrafo #

Cont. na pág. 3

Figura 80 – Segunda página do paratexto VIII
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 273)

Retornando à relação de intertextualidade interna, encontramos mais um caso por referência destacado neste paratexto, na Figura 80, Hector reclama de ataques que seu jornal vinha sofrendo de Doug Roth, editor da revista de esquerda *Nova Express*, que, além de praticamente forçar o autoexílio do Dr. Manhattan ao questioná-lo, durante uma entrevista para a TV, sobre a possibilidade de estar causando câncer às pessoas de seu convívio,

caluniou o jornal ao mencionar em sua revista que exemplares de *New Frontiersman* foram encontrados no apartamento de Rorschach, após sua prisão, demonstrando seu mal caráter.

Todas as relações que são desenvolvidas neste paratexto demonstram como Moore dá voz a personagens (como Hector Godfrey) para contextualizar a percepção da mídia, por exemplo, sobre o que acontecia naquele momento nos Estados Unidos. Uma minuciosa rede de relações entre diversos personagens e fatos que servem para construir a detalhada ficcionalidade do paratexto.

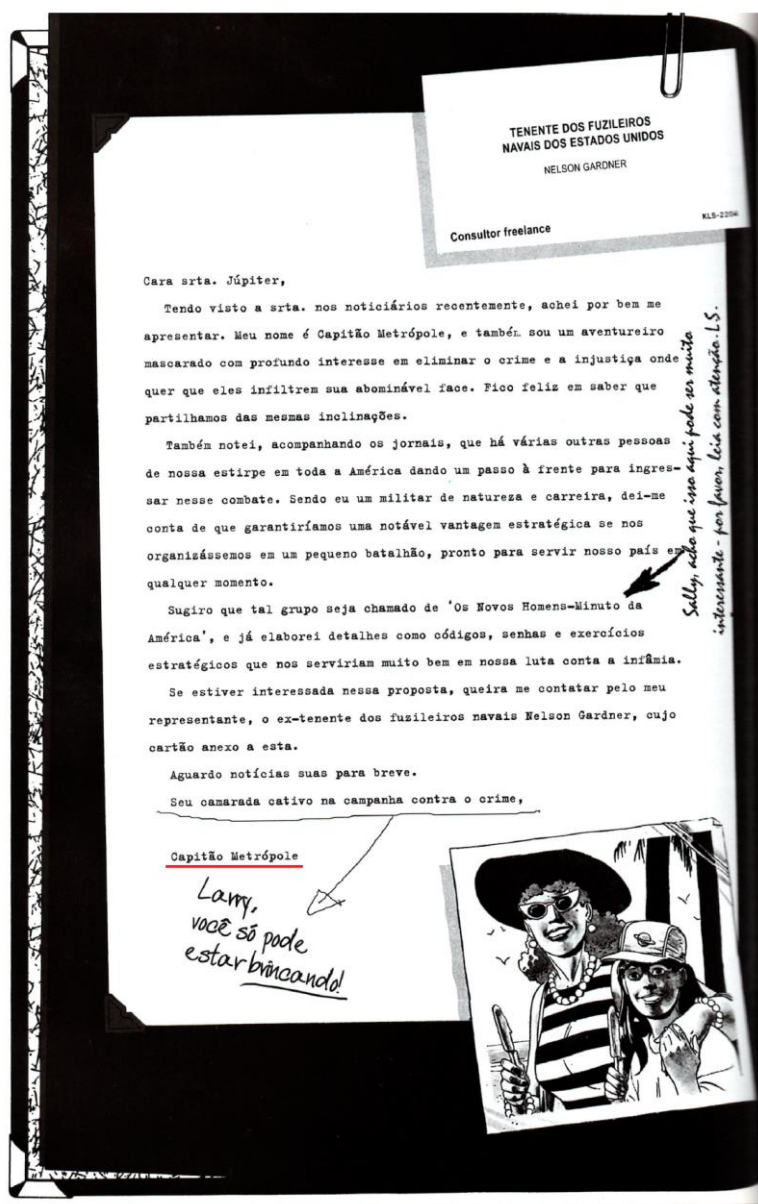


Figura 81 – Carta de Capitão Metrôpole
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 308)

Por último, apresentaremos mais duas imagens, referentes ao paratexto IX, que ilustram de que forma essa intertextualidade interna é utilizada na construção da obra.

No primeiro exemplo (Figura 81), podemos observar um dos itens que compõem o livro de recorte de Sally Júpiter. Uma carta enviada pelo Capitão Metrópole chamando Sally para se juntar a ele na criação dos “Novos Homens-Minuto da América”, o primeiro grupo de vigilantes que seria formado, mesmo fato que foi referenciado por Hollis Mason em sua autobiografia (paratexto II).



Figura 82 – Última página do paratexto IX
Fonte: Moore; Gibbons (2011, p. 310)

Já na Figura 82, ainda no paratexto IX, encontramos um perfil de Sally Júpiter publicado pela revista *PROBE*, de setembro de 1976. Nele a personagem responde a perguntas sobre a expulsão de Silhouette dos Homens-Minuto, caso que Hollis já havia mencionado em sua autobiografia que também é referenciada no perfil Sally, além do caso da tentativa de estupro que havia sofrido, entre outros. Note que mais uma vez encontramos a intertextualidade interna não apenas nas relações dos paratextos com a história principal, mas entre os próprios paratextos.

Mesmo não tendo sido escolhida neste momento para análise, principalmente por ter sido explorada em intertextualidade externa, entendemos que a autobiografia de Hollis Mason, direta ou indiretamente, aborda grande parte das histórias contadas, em paratextos distintos, por outros personagens que atuaram entre o final das décadas de 1930 e o início de 1960. Em um contexto geral, todos os paratextos ficcionais estão ligados e se complementam.

São essas relações intertextuais internas as quais nos referimos para dizer que os paratextos apresentam o mundo alterado em que os personagens vivem e, por esse motivo, fazem sentido e existem apenas no universo fictício da obra, são estas características que tornam nosso corpus composto por paratextos ficcionais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se propôs a gerar um diálogo entre Linguística, Literatura e História e Teoria dos quadrinhos para analisar um corpus composto por 11 textos multimodais que aparecem ao final dos 11 primeiros capítulos de *Watchmen*, uma HQ criada pelos ingleses Alan Moore e Dave Gibbons. Nosso objetivo principal foi entender o papel que estes textos, considerados por nós como paratextos ficcionais, exercem sobre a obra.

Defendemos a hipótese de que o conceito de paratextos possa ser dividido em dois grupos, os não ficcionais e os ficcionais. Os não ficcionais seriam tanto aqueles relacionados ao contexto de produção de uma obra (release, capa, prefácio, título, etc.) quanto aqueles que são desenvolvidos pelos autores durante o processo de criação, não são essenciais para a apresentação e consumo da obra, mas, quando incluídos, possibilitam uma maior interatividade e/ou conexão entre autor e leitor porque expõem “cenas de bastidores” (trechos do roteiro original, rascunhos, textos explicando o processo criativo, fotos etc.). Já os ficcionais são aqueles que foram desenvolvidos no mundo ficcional de determinada narrativa e que não existiriam de outra forma.

Por nosso objeto de pesquisa ser uma história em quadrinhos – importante inclusive para a própria história das HQs, por ter sido criada em um momento em que a área passava por transformações que permitiram avanços criativos e de mercados que não eram possíveis até então –, optamos por apresentar um pouco da história dos quadrinhos americanos e apontar quais foram os pontos de mudança que levaram os artistas e o mercado a um momento propício para a produção de *Watchmen*, uma HQ destinada ao público adulto, construída em um arco de série fechada, mas publicada inicialmente de forma seriada para apenas mais tarde ser compilada em um livro com edição de luxo. Nesse momento, apresentamos também a obra, sua trama (incluindo resumo de cada capítulo) e formas como *Watchmen* foi publicado no Brasil, para apenas depois explicarmos os motivos que nos levaram a escolher a edição de 2011, lançada pela Panini Books.

O passo seguinte foi desenvolver nosso caminho teórico. Para isso, optamos por apresentar a trajetória e a possibilidade teóricas de cada um de nossos conceitos para apenas depois apontarmos e expormos nossas escolhas conceituais.

Por ser nosso conceito-chave, dedicamos um espaço maior ao paratexto, definido por Genette (1981) como uma das relações textuais que fariam parte da transtextualidade.

Demonstramos o desenvolvimento do conceito, segundo o próprio autor, inclusive a percepção de Genette (2009) da possibilidade de uso de textos ficcionais em alguns paratextos específicos como prefácios, intertítulo e notas, o que trouxe mais força para nossa hipótese. Em seguida, expusemos algumas pesquisas em andamento, bastante importantes, que apontam também para uma ampliação na utilização de paratexto, mas, diferente de nossa, elas estão focadas no que definimos como paratextos não ficcionais.

Como forma de apresentar os fatores de contextualização conceituados por Marcuschi, apontamos um diálogo parcial entre os paratextos e posteriormente apresentamos a trajetória conceitual de intertextualidade (assim como os fatores de contextualização, se tornou uma categoria de análise) e da hipertextualidade. No caso da intertextualidade, nos interessou apenas o sentido restrito definido por Koch (2016), de forma explícita e/ou implícita, por copresença, conforme apresentado por Cavalcante (2017). Já no caso da hipertextualidade, utilizamos Koch (2015) e Xavier (2005; 2015) para demonstrar a possibilidade de leitura não-linear e fragmentada dos paratextos analisados.

A partir de nossa análise, conseguimos apontar como funciona a paratextualidade em textos multimodais, tanto a não ficcional, que não se prende apenas a elementos editoriais, quanto a ficcional, que foi o foco de nossa pesquisa.

Ao entender nosso corpus como composto por paratextos ficcionais, vimos a necessidade de entender de que forma essa estratégia dos criadores contribui/ interfere na obra e explicitar a forma como a ficcionalidade é criada. Para isso, criamos três categorias de pesquisa: fatores de contextualização, intertextualidade externa e a intertextualidade interna.

Alan Moore aponta que queria transformar o mundo de *Watchmen* o mais próximo possível do nosso, algo que o leitor reconhecesse. Para isso, ele utilizou fatos reais e enriqueceu os paratextos com diversos detalhes que pudessem simular essa verossimilhança. Os fatores de contextualização nos permitiram analisar esses detalhes da ficcionalidade que foram criados com a intenção de tornar a história crível, simulando documentos policiais, entrevistas a jornais, relatórios psiquiátricos, tudo de forma que o leitor poderia reconhecer esses elementos em sua vida real.

A intertextualidade externa, que foi gerada através da referência, citação ou alusão a textos verídicos (relacionados a arte, política, economia etc.) que podem ser reconhecidos pelo leitor, foi usada para tornar o mundo de *Watchmen* possível. Contribuiu para construir a

ideia de que os personagens viviam no mesmo mundo que nós, até que o surgimento dos heróis fez com a realidade fosse alterada.

Já a intertextualidade interna é a principal responsável pela construção de ficcionalidade paratextual, mostrando como o paratexto foi criado dentro daquele mundo ficcional. O autor se retira de sua função para dar voz aos personagens. O paratexto deixa de ser sobre como o criador pensou um personagem, para mostrar documentos da vida dele, fotos de infância, entrevistas que deu ao jornal, redações escritas durante uma internação em um lar para crianças problemáticas, sua opinião sobre os próprios vigilantes, artigos científicos que escreveu para revistas, correspondências de trabalho. Assim como nós, os personagens teriam suas profissões, expectativas, derrotas e arrependimentos que apresentam em diversos documentos “autorais”.

Na verdade, estes paratextos ficcionais servem para pensarmos como seria nossa vida se em determinado dia abrissemos o jornal e descobrissemos que heróis mascarados estavam nos protegendo. Qual seria o relacionamento deles com a polícia, com os políticos e com a própria sociedade? Mais do que isso, como seria o relacionamento entre eles? O que os motivou a isso? Dinheiro? Reconhecimento? Algum desvio moral ou apenas a intenção de ajudar o próximo? E se, de repente, algum destes heróis tivesse realmente superpoderes? Como isso alteraria nossa realidade? Haveria algum avanço tecnológico? Mudanças na balança do poder internacional? Da economia? Como isso afetaria nossa história? E como estamos falando de super-heróis, como isso afetaria a própria história das histórias em quadrinhos?

Mais do que confirmar a hipótese da existência de paratextos ficcionais e não ficcionais, ou entender de que forma nosso corpus se relaciona com a história principal, nossa análise apresenta as estratégias que Alan Moore utilizou para criar seus paratextos ficcionais, mas acreditamos que esse elemento pode ser criado e explorado de diversas outras formas. Para isso, há a necessidade de identificá-lo e analisá-lo em outras obras, além formalizar a sua existência, contribuição que procuramos dar nesta pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Artigos completos publicados em revistas

ALVES, Maria Claudia Rodrigues. *Paratextos do insólito: o diálogo entre a literatura e a pintura*. Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC. Curitiba: 2011. Disponível em: < <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0649-1.pdf> >. Acesso em: 20 abr. de 2018.

DIAS, Cláudia Augusto. *Hipertexto: evolução histórica e efeitos sociais*. Ci. Inf., v. 28, n. 3, p. 269-277, Brasília: 1999. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/ci/v28n3/v28n3a4> >. Acesso em: 15 fev. de 2018.

FERREIRA, Emmanuel. Videogames, paratextos e narrativas (trans)midiáticas. *Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação*. Universidade Federal de Juiz de Fora: 2016. Disponível em: < <https://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/501> >. Acesso em: 20 mar. 2018.

LIMA, Rafael Sanzio Borges. Watchmen: Ficção e Contexto Sociocultural. In: *Revista Eletrônica Temática*, ano V, n. 09. p. 1 – 29, 2009. Disponível em: < http://www.insite.pro.br/2009/setembro/watchmen_quadrinhos_sanzio.pdf >. Acesso em: 27 mar. 2018.

Trabalho de Conclusão de Curso

JACQUES, Jeferson de Moraes. *O diálogo possível entre Watchmen, romance gráfico de Alan Moore e Dave Gibbons, e a teoria da literatura*. Porto Alegre, 2012. 91 f. TCC (Trabalho de Conclusão do Curso de Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. PUC-RS

Dissertações

BEZERRA, Rômulo. *Entre a convenção e o deslocamento: uma análise do realismo em watchmen*. São Paulo, 2016. 131 f. Dissertação (Mestrado em Letras - Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas da Universidade de São Paulo, FFLCH – USP.

CARNEIRO, Luiz M. B.. *O mosaico narrativo de Watchmen: processos intertextuais, intersemióticos e bakhtinianos de construção dos sentidos*. São Paulo, 2009. 234 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP.

CZIZEWESKI, Grégori Michael. *O fim está próximo: poder, tensão e nostalgia na visão da guerra fria a partir de Watchmen*. Florianópolis, 2011. 150 f. Dissertação (Mestrado em História). Centro de História e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC.

DUARTE; Rafael Soares. *Watchmen: vazios, tragédia e poesia visual moderna*. Florianópolis, 2009. 119 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC.

KRAKHECKE, Carlos André. *Representações da Guerra Fria nas histórias em quadrinhos Batman – O Cavaleiro das Trevas e Watchmen (1979-1987)*. Porto Alegre, 2009. 145 f. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUC-RG.

MARANGONI, Adriano J. *Histórias em quadrinhos: o herói entre a tradição e o desajuste como síntese da cultura norte-americana (1983-1987)*. São Paulo, 2006. 185 f. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP.

PIGOZZI, Douglas. *Os quadrinhos como fonte de informação para o estudo da realidade social: o pensamento anarquista e o autoritarismo em V de Vingança e Watchmen*. São Paulo, 2013. 111 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, ECA – USP.

SOARES, Vinícius César Lisboa. *Efeitos sensíveis na percepção das veridicações: uma leitura tensiva das modalidades veridictórias a partir da análise semiótica da HQ Watchmen*. Niterói, 2016. 141 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem). Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, UFF.

Teses

HANNA, Kátia R. V.. *Do gibi ao livro: as traduções de Watchmen no Brasil*. São Paulo, 2016. 116 f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas da Universidade de São Paulo, FFLCH – USP.

Histórias em Quadrinhos Consultadas

LIGA da Justiça. São Paulo: Abril, abr. 1989. n. 4.

LEITE, Will. *Will Tirando*. Apucarana, PR: [ed. do autor], 2015.

KANE, Brian M. Harold Rudolf Foster: 1892 – 1982. In: FOSTER, HAL. *Príncipe Valente: nos tempos do rei Arthur*. Trad.: René Ferri. Rio de Janeiro: Media Pixel, 2015.

MILLER, Frank. *Batman: o Cavaleiro das Trevas* / Frank Miller, Klaus Jason, Lynn Varley; letreiramento original John Constanza, Todd Klein. Trad.: Jotapê Martins, Helcio de Carvalho. 2. ed. Barueri, SP: Panini Books, 2011.

MOORE, Alan; GIBBONS, Dave. *Watchmen*. Trad.: Jotapê Martins, Helcio de Carvalho. 2. ed Barueri, SP: Panini Books, 2011.

SPIEGELMAN, Art. *Maus: a história de um sobrevivente*. Trad.: Antonio Macedo de Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TRINDADE, Levi. DC e a era de ouro. In: *Coleção DC 75 anos: a era de ouro*. Barueri, SP: Panini Books, 2010.

DVD

A história dentro da história: os livros de Watchmen. In: *Watchmen: contos do cargueiro negro*. Produção de EMP., INC. EUA: 2009, 1 dvd (25 min).

Referências Bibliográficas Gerais

BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Trad.: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

BEAUD, Michel. *Arte da tese: como elaborar trabalhos de pós-graduação, mestrado e doutorado*. Tradução: Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *Hipertexto e Literatura*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2012.

Bulletin of the Atomic Scientists. Disponível em: <https://thebulletin.org/sites/default/files/Final%202017%20Clock%20Statement.pdf> . Acesso em: 10 fev. de 2018.

CAVALCANTE Mônica Magalhães. *Os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto, 2017.

_____; CUSTÓDIO FILHO, Valdinar; BRITO. Revisitando o Estatuto do Texto. In: *Revista do GELNE*, Piauí, v. 12, n. 02. p. 56 – 71, 2010. Disponível em: < https://www.academia.edu/8216573/REVISITANDO_O_ESTATUTO_DO_TEXTO >. Acesso em: maio de 2018.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Trad.: Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora UNESP, 1999

CHINEN, Nobu. *Aprenda & faça arte sequencial: linguagem HQ: conceitos básicos*. 1. ed. São Paulo: Criativo, 2011.

CRESWELL, John W. Revisão da Literatura. In: *Projeto de Pesquisa: métodos qualitativos, quantitativos e misto*. Trad.: Luciana de Oliveira da Rocha. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2007. p. 43 – 63.

DEBRAY, Régis. *Curso de midialogia geral*. Trad.: Guilherme João Freitas Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

GARCÍA, Santiago. *A novela gráfica*. Trad.: Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2012.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

_____. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia SP: Ateliê Editorial, 2009.

GIBBONS, Dave. *Os bastidores de Watchmen*. Trad.: Ricardo Giassetti. São Paulo: Aleph, 2009.

GIMENEZ MENDO, Anselmo. *História em quadrinhos: impresso vs. Web*. São Paulo: Editora da UNESP, 2008.

GOIDA, Hiron Cardoso; KLEINERT, André. *Enciclopédia dos quadrinhos*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

GONÇALO JUNIOR. *A Guerra dos Gibis: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos 1933-64*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GRAVETT, Paul. *1001 Comics you must read before you die: the ultimate guide to comic books, graphic novels, comic strips and manga*. London: Cassell Illustrated, 2012.

KOCH, Ingedore G. Villaça. *Introdução à Linguística Textual: trajetória e grandes temas*. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

_____; BENTES, Anna Cristina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2012.

_____. *Desvendando os segredos do texto*. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2015.

_____. *O texto e a construção dos sentidos*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Linguística de Texto: o que é e como se faz?* São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

_____. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

_____; XAVIER, Antônio Carlos. *Hipertexto e gêneros digitais: novas formas de construção do sentido* (orgs.). 2. ed. - Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

MAZUR, Dan; DANNER, Alexander. *Quadrinhos: história moderna de uma arte global*. Trad.: Marilena Moraes. São Paulo: WMF Martins Fontes Ltda, 2014.

MILLIDGE, Gary Spencer. Watchmen. In: *Alan Moore: o mago das histórias*. Trad.: Alexandre Callari. São Paulo: Mythos Editora, 2012. p. 124 – 135.

MURRAY, Chris. Signals from Airstrip One: the british invasion of mainstream american comics. In: *The Rise of the American Comics Artists: creators and context*. Edited by Paul Williams and James Lyons. University Press of Mississippi, 2010.

PUSTZ, Matthew J. *Comic Book Culture: fanboys and true believers*. University Press of Mississippi, 1999.

RAMOS, Paulo. *Faces do Humor: uma aproximação entre piadas e tiras*. Campinas, SP: Zarabatana Books, 2011.

TÁVORA, Antonio Duarte Fernandes. A subsunção da categoria suporte de gêneros pela noção de interação. In: *Linguagem em (Dis)curso*, v. 12, n. 1, p. 299-324, 2012. Disponível em: http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Linguagem_Discurso/article/view/871. Acesso em: 23 fev. 2018.

XAVIER, Antonio Carlos. Desafio do hipertexto e estratégia de sobrevivência do sujeito contemporâneo. In: *Estudos da Lingua(gem)*, v. 13, n. 02. p. 73 – 90, 2015. Disponível em: <http://www.estudosdalinguagem.org/index.php/estudosdalinguagem/article/download/473/426>. Acesso em: 25 jun. 2018

ANEXOS

SOB O CAPUZ

I.

Apresentamos aqui trechos da autobiografia de Hollis Mason, SOB O CAPUZ, até o ponto em que ele se tornou o aventureiro mascarado Coruja. Republicado com permissão do autor.

A senhora que trabalha no armazém na esquina do meu quarteirão chama-se Denise e é uma das maiores romancistas sem livros publicados da América. Ao longo dos anos, escreveu *quarenta e dois* romances, nenhum dos quais chegou às livrarias. Eu, no entanto, tive a sorte de ouvir os argumentos de suas últimas vinte e sete obras relatadas em capítulos pela própria autora sempre que punha os pés na venda para tomar uma xícara de café ou comprar feijão. Meu respeito pelos dotes literários de Denise não conhece limite. Então, nada mais natural que, ao me deparar com a atemorizante tarefa de realmente começar o livro que você agora tem em mãos, procurar Denise em busca de conselhos.

— Olha — eu disse, — *não faço ideia de como é escrever um livro. Tenho um monte de coisas na cabeça que quero pôr no papel, mas o que eu abordo primeiro? Por onde começo?*

Sem levantar os olhos das caixas de detergente nas quais estava colando as etiquetas de preço, Denise, de bom grado, ofereceu-me uma pérola de acumulada sabedoria em sua voz repleta de entediada, mas benigna, condescendência:

— *Comece pela coisa mais triste que você possa imaginar e conquiste logo a compaixão do leitor. Depois disso, vá por mim, tudo o mais fluirá sem esforço.*

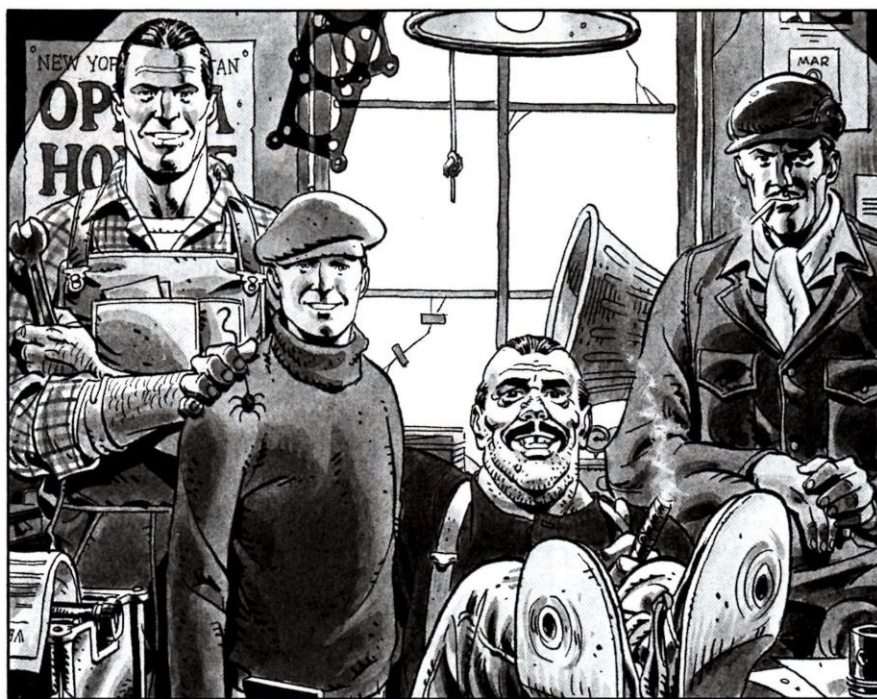
Obrigado, Denise. Este livro é dedicado a você, porque eu não saberia escolher entre tantas outras pessoas a quem ele deveria ser dedicado.

A coisa mais triste que posso imaginar é *A Cavalcada das Valquírias*. Toda vez que ouço essa música fico deprimido e começo a meditar um bocado sobre a humanidade, as injustiças da vida e todas as outras coisas que pensamos por volta das três da manhã, quando a má digestão não nos deixa dormir. Sei que ninguém mais no planeta precisa enxugar as lágrimas quando ouve esse comovente refrão. A razão disso é que nem todo mundo soube o que aconteceu com Moe Vernon.

Quando meu pai resolveu arriscar a sorte e deixou a fazenda de meu avô em Montana para levar sua família a Nova York, foi Moe Vernon que lhe deu emprego. A *Oficina de Automóveis de Vernon* ficava no começo da Sétima Avenida e, embora meu pai tenha começado a trabalhar lá em 1928, seu salário era suficiente para garantir alimentos e roupas para mim, mamãe e minha irmã Liantha. Papai sempre demonstrou bastante entusiasmo com seu trabalho, e eu achava que era porque tinha uma paixão por carros. Reconstituindo minhas lembranças, posso ver que era mais do que isso. Devia significar muito para ele o fato de simplesmente estar empregado e ser capaz de manter sua família. O pobre homem havia tido um monte de brigas com seu pai em relação a mudar-se para o Leste e não assumir a fazenda, como o velho havia planejado. A maioria das discussões terminava com meu avô antevendo miséria e ruína moral para meu pai e minha mãe caso eles se estabelecessem em Nova York. Poder levar a vida que tinha escolhido para si mesmo e manter a família acima da linha da pobreza, apesar dos alertas de vovô, deve ter significado mais para meu pai do que qualquer outra coisa no mundo, mas isso é algo que só entendo agora, muito tardiamente. Naqueles tempos, eu simplesmente achava que ele era fanático por virabrequins.

Seja como for, eu tinha doze anos quando deixamos Montana. Por isso, durante os anos seguintes na cidade grande, eu já estava na idade certa para apreciar as viagens ocasionais à oficina com meu pai, onde, pela primeira vez, pus os olhos em Moe Vernon, seu patrão.

Moe Vernon era um homem com seus cinquenta e cinco anos e tinha um daqueles antigos rostos novaiorquinos que não se veem mais. É engraçado, mas certos rostos parecem entrar e sair de moda. Quando olhamos fotos antigas, todo mundo tem uma determinada aparência, quase como se fossem parentes. Veja fotos de dez anos mais tarde e você vai notar que há um novo tipo de rosto começando a predominar, e os antigos estão desaparecendo para nunca mais serem vistos. A cara de Moe Vernon era mais ou menos assim: três queixos, sorrisinho cínico, como de quem sabe tudo, delineado pelo lábio inferior, uma certa concavidade em torno dos olhos, o cabelo batendo em retirada cabeça adentro, ensaiando um encontro com a etiqueta no colarinho da camisa.



Oficina do Vernon, 1928. (da esquerda para a direita: meu pai, eu, com 12 anos, Moe Vernon, Fred Motz)

Eu entrava na oficina com meu pai e Moe sempre estava sentado em seu escritório, que tinha laterais de vidro para que ele pudesse ver os homens trabalhando. Às vezes, se quisesse checar alguma coisa com o Moe antes de seguir com o trabalho, meu pai me mandava ao escritório para fazer isso por ele, o que significava que eu podia ver o interior do santuário de Moe. Ou melhor, eu podia ouvir.

Sabe, o Moe era fã de ópera. Ele tinha um gramofone novo em um canto do escritório e o dia todo colocava para tocar velhos discos de 78 rotações, repletos de chiado, o mais alto que podia, com suas obras favoritas. Pelos padrões de hoje, "o mais alto que podia" não chega a fazer muito barulho, mas soava um bocado cacófono durante os anos de 1930, quando tudo era, de modo geral, mais silencioso.

Outra coisa peculiar no Moe era seu senso de humor bem representado por todos os objetos que ele mantinha na primeira gaveta lateral da sua mesa.

Nessa gaveta, em meio a uma bagunça de elásticos, clips de papel e recibos, Moe guardava uma das maiores coleções de quinquilharias de gosto duvidoso que eu já vi na vida. Eram brinquedinhos e bugigangas maliciosas que ele havia recolhido de todas as lojas de brincadeiras ou visitas a Coney Island. No entanto, o que chamava mesmo atenção era a enorme variedade: todo o tipo de traquitana, daquelas que você lembra de seu pai trazendo para casa depois de beber com os amigos, matando sua mãe de vergonha; todas as canetas esfereográficas com uma garota na lateral cujo maiô desaparecia ao ser virada de ponta cabeça; todos os galleteiros com forma de seios femininos; todos os cocôs de cachorro feitos de plástico. E não parava aí. Sempre que alguém entrava no escritório, ele tentava surpreender a vítima exibindo sua aquisição mais recente. Na verdade, isso chocava mais meu pai do que a mim. Acho que ele não gostava da ideia de ver seu filho exposto àquele tipo de coisas, provavelmente por causa de todos os alertas morais que meu avô havia inculcado em sua cabeça. De minha parte, eu não me ofendia e até mesmo achava engraçado. Não as coisas em si... já naquela época, eu era grandinho demais para me divertir com esse tipo de brinquedo. O que eu achava engraçado era o fato de que, sem razão aparente, um homem adulto tivesse uma gaveta cheia de bugigangas ridículas.

Seja como for, certo dia em 1933, pouco depois do meu décimo sétimo aniversário, eu fui na oficina do Vernon ajudar meu pai a fuçar no motor de um Ford quebrado. Moe estava no escritório e, embora só viéssemos a saber depois, ele usava um par de espumas artificiais pintadas realisticamente para parecerem seios femininos. Era com elas que pretendia arrancar algumas gargalhadas do sujeito que lhe entregava a correspondência de manhã na recepção. Enquanto aguardava, ele ouvia Wagner.

A correspondência chegou como de costume e, antes de sair para que Moe abrisse e lesse as cartas, o entregador deu um riso burocrático em reconhecimento às mamas avantajadas do patrão. Entre as cartas (como soubemos depois), havia uma da esposa de Moe, Beatrice, informando que, nos últimos dois anos, ela havia dormido com Fred Motz, o mecânico mais antigo e confiável da *Oficina de Automóveis do Vernon*, que, estranhamente, não havia dado as caras naquela manhã. Isso, de acordo com os últimos parágrafos da carta, deveu-se ao fato de que Beatrice havia retirado todo o dinheiro da conta conjunta que mantinha com o marido e partido para Tijuana.

Os funcionários da oficina ficaram sabendo do acontecido quando a porta do escritório foi escancarada e o som alarmantemente alto e repleto de chiados de *A Cavalcada das Valquírias* explodiu do interior. Emoldurado pelo batente, com lágrimas nos olhos e a carta amarfanhada nas mãos, Moe estava imóvel, com todos os olhares voltados para ele. O pobre homem ainda estava com os seios artificiais. Quase inaudível sob os acordes de Wagner enfunando atrás de si, ele falou com tamanha dor, ultraje e humilhação numa tentativa inútil de retomar a própria voz que o resultado soou destituído de qualquer tom.

— FRED MOTZ CONHECEU CARNALMENTE MINHA ESPOSA BEATRICE NOS ÚLTIMOS DOIS ANOS.

Ele continuou ali, na esteira do que acabara de anunciar, as lágrimas escorrendo pelos queixos múltiplos para ensopar a espuma das mamas falsas, provocando pequenos ruídos no tórax e garganta, logo esmagados e soterrados pelos cascos das Valquírias.

E todo mundo começou a gargalhar.

Eu não sei o que foi. Nós podíamos ver que ele estava chorando, mas foi algo na maneira atonal como falou, parado, de pé, usando um par de seios postiços com toda aquela música estrondosa e triunfal avolumando-se ao seu redor. Nenhum de nós conseguiu evitar. Meu pai e eu nos dobrávamos de rir e os outros trabalhando nos carros mais próximos enxugavam lágrimas provocadas pelas gargalhadas, lambuzando seus rostos de óleo. Moe nos fitou por um minuto, voltou ao seu escritório e fechou a porta. Logo em seguida, Wagner parou com o brusco ruído da retirada da agulha. Em seguida, silêncio.

Cerca de meia hora se passou até que alguém foi pedir desculpas em nome de todos os demais e ver se Moe estava bem. Ele aceitou as desculpas e disse que estava ótimo. Ao que parece, disse isso sentado à mesa, mamas postas de lado, retomando a rotina normal de sua papelada como se nada tivesse acontecido.

Naquela noite, mandou todo mundo mais cedo para casa. Então, após conectar uma mangueira do escapamento de um dos carros da loja que estava em melhores condições à janela do veículo, ligou o motor e



Minha graduação na Academia de Polícia (1938)

se entregou a um último e amargo sono em meio à fumaça de monóxido de carbono. Seu irmão assumiu o negócio e, tempos depois, acabou até recontratando Fred Motz como mecânico-chefe.

Essa é a razão por que *A Cavalcada das Valquírias* é a coisa mais triste que posso imaginar, ainda que esteja ligada à tragédia de outra pessoa e não minha. Eu estava lá e ri junto com todos os demais. Acho que isso faz parte da minha história também.

Bom, se a teoria de Denise estiver correta, eu já devo ter conquistado sua total compaixão e o resto fluirá sem esforço. Assim sendo, talvez já seja seguro eu lhe falar sobre as coisas que provavelmente levaram você, leitor, a comprar este livro. Talvez neste momento seja seguro dizer por que sou mais maluco do que Moe Vernon. Eu nunca tive uma gaveta cheia de bugigangas eróticas, mas acho que acalentei meus próprios desvios. E, embora jamais tenha usado um par de mamas falsas em toda minha vida, andei por aí vestido de maneira quase tão estranha, com lágrimas nos olhos enquanto as pessoas morriam de rir.

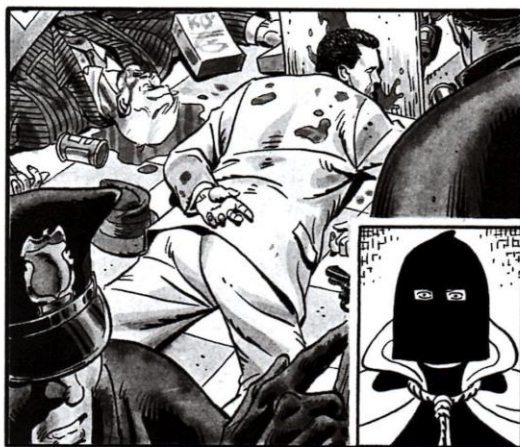
II.

Em 1939, eu tinha vinte e três anos e havia me alistado na força policial da cidade de Nova York. Até hoje, nunca parei para pensar por que escolhi justamente esta carreira, mas suspeito que sejam inúmeros os motivos. O principal foi provavelmente meu avô.

Embora me ressentisse do velho pelo montante de culpa, pressão e recriminação a que ele submetera meu pai, imagino que o simples fato de passar os primeiros doze anos de minha vida nas proximidades de meu avô tenha estampado indelevelmente em mim um certo conjunto de valores e condições morais. Eu jamais fui tão extremado nas minhas crenças em relação a Deus, à família e à bandeira quanto meu pai, mas, se hoje paro para pensar, posso ver noções básicas de decência que me foram passadas diretamente por meu avô. Seu nome era Hollis Wordsworth Mason, e talvez por meus pais o terem lisonjeado me batizando com seu nome, o velho sempre dedicou uma atenção especial à minha formação e instrução moral. Uma das coisas que ele sempre se esmerou em me transmitir era que as pessoas do campo tinham mais saúde moral do que o povo da cidade grande e que as cidades não passavam de fossas sépticas para onde toda a desonestidade, ganância, luxúria e ateísmo do mundo escorriam e ficavam para apodrecer sem restrição. Obviamente, à medida que fui envelhecendo e me dando conta exatamente de quanto alcoolismo, violência doméstica e abuso infantil se escondiam por trás da fachada tranqüila de algumas fazendas isoladas de Montana, compreendi que os elogios de meu avô haviam sido um tanto quanto unilaterais. Não obstante, algumas das coisas que vi durante meus primeiros anos na cidade me causaram uma espécie de repulsa moral da qual não pude me desvencilhar. Sob certos aspectos, ainda não posso.

Os gigolôs, os pornógrafos, os criminosos que cobram proteção. Os senhorios que atacam cães sobre inquilinos idosos quando os querem fora do caminho para negociar contratos mais lucrativos. Os homens que acariciam crianças pequenas e os jovens e insensíveis estupradores que mal têm idade para se barbear. Eu via todas essas pessoas ao meu redor e me sentia enojado do mundo e daquilo em que ele estava se transformando. Pior ainda, havia épocas em que eu chegava a incomodar meus pais alardeando, em voz alta, que queria voltar a Montana. Apesar de tudo, jamais desejei realmente isso, mas, às vezes, ficava tão furioso com eles e essa me parecia a melhor maneira de magoá-los – ou seja, redespertar todas aquelas antigas dúvidas, preocupações e culpas adormecidas. Hoje, lamento ter agido assim e gostaria de poder ter dito isso enquanto eles estavam vivos. Gostaria muito de ter dito que eles agiram certo em me trazer à cidade, que fizeram o melhor para mim. Eu gostaria que tivessem sabido disso. Suas vidas teriam sido muito mais fáceis.

Quando o hiato entre a realidade e o mundo que meu avô me apresentou como justo e bom ficava grande e depressivo demais para suportar, eu me recolhia à minha outra grande paixão: as ficções e aventuras das revistas *pulp*. Embora Hollis Mason Sênior só pudesse expressar críticas e aversão a todas aquelas publicações violentas e extravagantes, havia uma espécie de moralidade prevalente nelas que, na certa, ele teria aprovado. O mundo de Doc Savage e do Sombra era caracterizado por valores absolutos, onde o que era bom jamais suscitava a menor das dúvidas e onde o que era mal inevitavelmente sofria algum castigo apropriado. A noção de bem e justiça advogada por Lamont Cranston, com seu chapéu inclinado e automáticas reluzentes, pa-



*Aventureiros mascarados invadem as manchetes.
(New York Gazette, 14 de outubro de 1938) No detalhe,
esboço do artista para o "Vigilante Encapuzado".*

recia muito distante da nutrida pelo austero e taciturno ancião que, nas minhas lembranças, estava sempre sozinho noite adentro em Montana, acompanhado apenas de sua bíblia. Entretanto, não posso evitar a sensação de que, se alguma vez se encontrassem, os dois certamente teriam sobre o que conversar. Da minha parte, todos aqueles detetives e heróis brilhantes e capacitados ofereciam o vislumbre de um mundo perfeito onde a moralidade funcionava do jeito que *devia*. Ninguém no mundo de Doc Savage jamais se suicidou a não ser os enlouquecidos assassinos *kamikazes* ou os espiões inimigos munidos de cápsulas de cianureto. Em que mundo você preferiria viver se pudesse escolher?

A resposta a essa pergunta, suponho, foi o que me levou a ser policial. Foi também o que me levou tempos depois a me tornar algo mais do que um policial. Tenha isso em mente e creio que o resto desta narrativa será mais fácil de engolir.

Sei que as pessoas sempre tiveram dificuldade para entender o que exatamente leva uma pessoa a agir como eu e outros da mesma classe agimos, o que nos motivava a fazer o que fazíamos. Eu não posso responder pelos demais, e suspeito que todas as nossas respostas seriam diferentes, mas, no meu caso, a explicação é bem clara: eu apreciava a ideia de aventura e me sentia mal se não estivesse fazendo o bem. Já ouvi todas as teorias psicológicas, bem como todo tipo de piadas, rumores e insinuações, mas tenho como líquido e certo que me fantasiei de Coruja e enfrentei o crime porque era divertido, porque precisava ser feito e porque achava que tinha o que precisava para a coisa.

Muito bem. Aí está. Acabei de contar. Eu me fantasiei. De Coruja. E enfrentei o crime. Talvez você comece a ver por que imagino que este sumário da minha carreira vai provocar mais gargalhadas do que o pobre e corno Moe Vernon, com suas tetas de espuma e seu Wagner.

Para mim, tudo começou em 1938, o ano em que inventaram os super-heróis. Eu era velho demais para ler gibis quando a primeira edição de *ACTION COMICS* foi lançada, ou pelo menos era velho para ler em público sem comprometer minhas chances de promoção, mas durante a minha ronda reparei em um bocado de crianças lendo a revista e não consegui resistir a perguntar para uma delas se poderia folhear aquilo. Imaginei que, se alguém me visse, eu poderia justificar tudo dizendo que estava mantendo um bom relacionamento com os jovens da comunidade.

Havia um bocado de coisas naquela primeira edição. Eram muitos contos de detetive e histórias sobre mágicos cujos nomes não consigo lembrar, mas, no momento em que a vi, eu só tive olhos para a história do Superman. Ali estava algo que apresentava a moralidade básica dos *pulps* sem a escuridão e ambiguidades características. A atmosfera sinistra que pairava em volta do Sombra não se fazia presente nas fulgurantes cores primárias do mundo do Superman, e não havia indícios do apelo sexual reprimido que algumas vezes transparecia nos *pulps*, para meu desconforto e constrangimento. Eu nunca tive muita certeza do que Lamont Cranston pretendia com Margo Lane, mas aposto que nem de longe era tão inocente e pleno quanto a relação de Clark Kent com Lois, que dividia o mesmo sobrenome da companheira do Sombra. Claro que todos esses antigos personagens sumiram e agora estão esquecidos, mas aposto que pelo menos alguns leitores mais antigos devem lembrar o suficiente para saber do que estou falando. Seja como for, basta dizer que li aquela história umas oito vezes antes de devolvê-la ao guri que reclamava que eu a tinha arrancado dele.

Ela desencadeou um monte de coisas dentro de mim que eu havia esquecido e despertou todas as antigas fantasias que vivi aos treze ou quatorze anos de idade: a menina mais linda da classe seria atacada por valentões e eu estaria lá para afugentar todos eles, mas, quando ela me oferecesse um beijo em recompensa, eu recusaria.

Os gângsteres sequestrariam minha professora de matemática, a srta. Albertine, e eu rastrearia o bando e mataria um por um até que ela fosse libertada. Em seguida, ela romperia seu noivado com meu sarcástico professor de inglês, o sr. Richardson, porque ficaria perdidamente apaixonada por seu austero e silencioso salvador de quatorze anos. Todas essas vivências voltaram como uma avalanche enquanto eu contemplava, de queixo caído, o gibi confiscado. E embora eu risse de mim mesmo por ter nutrido tais fantasias juvenis e transparentes, não ri com a intensidade que deveria. Nem metade do que ri de Moe Vernon, para citar um exemplo.

Seja como for, embora ocasionalmente eu bolasse um meio de pegar emprestado de um garoto a edição mais recente do gibi em questão e depois passar o resto do dia saltando arranha-céus na cabeça, minhas fantasias estavam destinadas a continuar sendo apenas isso: fantasias, se no outono daquele mesmo ano eu não tivesse aberto um jornal para descobrir que os super-heróis haviam escapado de seu mundo de quadricromia e invadido o ordinário e real preto e branco das manchetes.

A primeira reportagem era simples e não inferia nada, mas continha suficientes elementos de ficção que habitavam um cantinho reservado em meu coração, a ponto de chamar minha atenção e ficar registrada em minha memória para referência futura. Dizia respeito a uma tentativa de assalto em Queens, Nova York. Um homem e sua namorada, voltando para casa após uma noite no cinema, foram cercados por três homens armados. Depois de se apropriar de todos os pertences do casal, o bando pôs-se a agredir o jovem enquanto ameaçava violentar sua namorada. Neste momento, o crime foi interrompido por uma figura *"que saltou para o beco usando alguma coisa sobre o rosto"* e cuidou de desarmar os assaltantes antes de espancá-los com tamanha violência que os três tiveram de ser hospitalizados, um deles, inclusive, perdeu o uso de ambas as pernas em decorrência de uma lesão medular. O relato das testemunhas do evento era confuso e contraditório, mas ainda assim havia algo na história que me provocou um arrepio de reconhecimento. Então, uma semana depois, aconteceu novamente.

A notícia sobre esse segundo caso era mais detalhada. Um assalto a um supermercado fora evitado graças à intervenção de *"um homem alto, com a complexão de um campeão de luta livre, usando capuz negro, capa e um nó ao redor do pescoço"*. A criatura extraordinária havia atravessado a janela do supermercado enquanto o assalto estava em andamento e atacado o responsável com tanta selvageria que os demais, portando armas, imediatamente mostraram-se muito dispostos a largá-las e se render. Relacionando esse incidente de intervenção mascarada com o anterior, os jornais redigiram a história sob uma manchete que dizia *"Justiça encapuzada"*. E, assim, o primeiro aventureiro mascarado fora dos quadrinhos foi batizado.

Lendo e relendo aquele artigo, eu soube que deveria ser o segundo. Eu havia encontrado minha vocação.

(Nos próximos capítulos de sua biografia, Hollis Mason discute o convívio com os Homens-Minuto e tece comentários sobre as várias personalidades que compuseram aquele vistoso grupo.)

SOB O CAPUZ

III.

Apresentamos aqui trechos de SOB O CAPUZ. Nestes capítulos, Hollis Mason discute a formação dos Homens-Minuto. Republicado com permissão do autor.

Desde o instante em que resolvi, no meu íntimo, que tentaria a sorte como aventureiro mascarado até o momento em que saí à noite com máscara no rosto e o vento fustigando minhas pernas descobertas, passaram-se cerca de três meses. Três meses repletos de dúvidas em que zombei várias vezes de mim mesmo. Três meses de acanhado treinamento no ginásio de esportes da polícia. Três meses me perguntando como eu faria uma fantasia.

O traje foi difícil porque eu não poderia começar a desenhá-lo até que tivesse pensado em um nome. Isso me tomou algumas semanas, já que todo nome pensado parecia idiota e o que eu realmente queria era alguma coisa com o mesmo tom dramático e empolgante de *"Justiça Encapuzada"*.

Por fim, um codinome apropriado foi proposto inadvertidamente por um dos outros policiais com quem eu trabalhava na delegacia. Ele me convidou para tomar cerveja depois do expediente umas duas ou três vezes apenas para ouvir minha recusa. Afinal, eu pretendia passar o maior número possível de noites me exercitando no ginásio da polícia, após as quais, via de regra, ia para a cama em torno das vinte e uma horas e dormia até as cinco da manhã seguinte, quando levantava e começava a me exercitar por algumas horas até vestir meu uniforme. Depois de ter seus convites recusados mais de uma vez ouvindo a desculpa de que ia me deitar cedo, ele finalmente desistiu de insistir e passou a me chamar sarcasticamente de *"Coruja"* até finalmente encontrar outra pessoa com quem beber.

"Coruja." Eu gostei. Agora eu só precisava fazer a fantasia.

O traje de um aventureiro mascarado é uma daquelas coisas em que ninguém realmente para para pensar. Deve ter capa ou não? Deve ser espesso e blindado para proteger de ferimentos quem usa ou flexível e leve para permitir boa movimentação? Que tipo de máscara deve ter? Cores brilhantes nos tornam alvos mais evidentes do que as mais escuras? Tudo isso eram questões que eu precisei considerar. Por fim, optei por um *design* que deixava meus braços e pernas livres, protegendo meu corpo e cabeça com uma espessa túnica de couro, shorts de cota de malha leve e uma camada de couro sobre cota de malha como proteção para a cabeça. Experimentei usar um manto, lembrando como o Sombra usava o seu para desviar balas de inimigos, levando-os a disparar sobre partes da massa negra, semelhante a um redemoinho, onde seu corpo engenhosamente não se encontrava. Na prática, todavia, descobri que era difícil de mancar. Eu ficava o tempo todo tropeçando nele ou esbarrando nas coisas. Assim, o manto foi descartado em prol do traje mais aerodinâmico que pude elaborar.

Com o elmo de couro e a cota-de-malha ocultando meu cabelo, achei que só precisava mesmo de uma pequena máscara simples para esconder minha identidade, mas até isso revelou problemas nada óbvios a princípio. Minha primeira máscara prendia-se ao rosto pelo simples recurso de um elástico, o que quase me matou durante minha primeira ronda uniformizada, quando um bêbado armado de faca meteu os dedos nos orifícios da máscara e a abaixou de modo que eu só podia enxergar com um dos olhos. Se eu estivesse menos preparado e alerta ou ele menos bêbado, minha carreira poderia muito bem ter terminado ali. Seja como for, consegui arrancar a máscara completamente e depois desarmá-lo, esperando que o álcool nublasse qualquer recordação mais clara da minha face. Depois disso, joguei fora o elástico e preendi a máscara ao rosto com cola teatral, do tipo que os atores usam para fixar barbas ou bigodes falsos.

Eu me tornei o Coruja nos primeiros meses de 1939 e, embora meus feitos iniciais não fossem nem de longe espetaculares, despertaram muito interesse na imprensa simplesmente porque, em 1939, vestir uma fantasia e proteger o próprio bairro havia se tornado uma espécie de moda, com toda a América interessada, pelo menos brevemente, no seu desenrolar. Um mês depois de minha estreia, uma jovem chamada Silhouette foi parar nas manchetes ao desmascarar as atividades de um editor corrupto — que ganhava dinheiro com pornografia infantil —, aplicando uma surra exemplar no empresário e seus dois principais câmeras. Pouco depois, começaram a ser veiculados os primeiros relatos de Connecticut sobre um homem vestido como traça, capaz de planar, e de um jovem particularmente brutal e feroz trajando roupa amarela berrante e varrendo o crime nos portos da cidade sob o nome de Comediante. Nos doze meses que se seguiram à dramática chegada de Justiça Encapuzada ao imaginário popular, surgiram pelo menos sete outros justiceiros fantasiados operando na Costa Oeste da América.

Havia o Capitão Metrópole, que trouxe o *know-how* de técnica e estratégia militar à sua tentativa de erradicar o crime organizado nas áreas urbanas. Ele ainda está ativo nos dias de hoje.

Havia a Espectral, agora aposentada e vivendo com a filha depois de um casamento desfeito que, agora revendo, provavelmente foi a primeira de nós a perceber que poderia haver benefícios comerciais em ser aventureiro mascarado. Espectral usou sua reputação como combatente do crime principalmente para chegar às primeiras páginas dos jornais e receber a valiosa cobertura de sua lucrativa carreira como modelo. No entanto, todos nós que a conhecemos e amamos não a condenamos por querer garantir seu ganha-pão. Acho que éramos todos inseguros demais quanto a nossos motivos para criticar qualquer pessoa.

Havia Dollar Bill, originalmente um astro do esporte universitário do Kansas, que foi realmente empregado como super-herói da casa por um dos principais bancos nacionais. Alguém se deu conta de que, com a onda dos mascarados, gabar-se de ter um super-herói próprio para proteger o dinheiro do cliente era um golpe publicitário interessante. Dollar Bill foi um dos homens mais bondosos e honestos que já conheci, e o fato de ter morrido tão tragicamente jovem é algo que ainda me perturba toda vez que penso no assunto. Ao tentar impedir um assalto a uma das agências de sua empresa, sua capa emaranhou-se na porta giratória e ele foi baleado à queima-roupa antes que pudesse se libertar. Os estilistas contratados pelo banco projetaram seu uniforme com a intenção de maximizar o apelo publicitário. Se ele mesmo tivesse confeccionado a roupa, poderia ter deixado aquela capa idiota de fora e ainda estar vivo.

Havia o Traça, Silhouette, o Comediante e eu, todos optando por trajar vistosas fantasias operísticas e expressar a noção de bem e mal em termos simples e infantis, enquanto na Europa transformavam seres humanos em sabão e abajures. Fomos, às vezes, respeitados, às vezes analisados e, na maior parte do tempo, ridicularizados. E, apesar de todo o falatório, eu não creio que aqueles de nós ainda vivos estejam mais próximos de compreender por que *realmente* fizemos aquelas coisas. Alguns agiram daquela forma porque foram contratados, outros, para ganhar publicidade. Muitos estavam movidos por uma empolgação infantil e havia até aqueles que, creio eu, buscavam uma forma de excitação que era, sem sombra de dúvida, mais adulta, embora menos saudável. Chamaram-nos de fascistas e pervertidos. Embora houvesse elementos de verdade em ambas as acusações, nenhuma delas foi abrangente o bastante para englobar todo o cenário.

Sim, alguns de nós eram politicamente extremados. Antes de Pearl Harbor, ouvi Justiça Encapuzada expressar abertamente sua aprovação pelas atividades do Terceiro Reich de Hitler, e Capitão Metrópole registrar em ata declarações sobre negros e hispânicos consideradas tanto preconceituosas quanto inflamatórias, acusações difíceis de rebater ou negar.

Sim, ousou dizer que alguns de nós tiveram desvios sexuais. Todo mundo sabe o que aconteceu com Silhouette e, embora seja de mau gosto remoer os eventos envolvendo sua morte neste volume, seu fim fornece evidências àqueles que as procuram de que, para certas pessoas, trajar fantasias sugeria elementos mais libidinosos.

Sim, alguns de nós éramos instáveis e neuróticos. Apenas uma semana antes de escrever estas linhas, fui informado de que o homem por trás da máscara e das asas do Traça, cuja verdadeira identidade não sou autorizado a divulgar, foi internado num hospital psiquiátrico após uma luta de anos contra o alcoolismo e de um colapso nervoso.

Sim, éramos loucos, éramos pervertidos, éramos nazistas, tudo aquilo que as pessoas comentam. Mas também estávamos fazendo alguma coisa porque acreditávamos nela. Estávamos tentando, por meio de nossos esforços pessoais, tornar nosso país um lugar mais seguro e melhor de se viver. Individualmente, trabalhando em áreas separadas, também fizemos coisas suficientemente boas por nossas respectivas comunidades para sermos taxados como meras aberrações, quer sociais, sexuais ou psicológicas.

Foi apenas quando nós nos reunimos que os problemas realmente começaram. Às vezes, chego a pensar que, sem os Homens-Minuto, teríamos desistido e largado mão de tudo em pouco tempo. Os aventureiros mascarados poderiam ter se tornado extintos silenciosamente.

E o mundo talvez não estivesse metido na confusão em que se encontra hoje.

IV.

Não há mistério por trás de como os Homens-Minuto se reuniram pela primeira vez. O Capitão Metrópole havia escrito para Sally Júpiter, aos cuidados de seu agente, sugerindo que se encontrassem com vistas a formar um grupo de aventureiros mascarados para juntar recursos e experiências no combate ao crime. O Capitão sempre teve uma abordagem estratégica no que se refere à luta contra a criminalidade. Por isso, posso entender por que a ideia lhe era tão cara, embora, na época, tenha me surpreendido o fato de ele ter se empenhado para entrar em contato com Sally. O homem era tão polido e reservado que o consumo de álcool, os palavrões e o modo de se vestir de Sally eram garantias de deixá-lo sem fala. Mais tarde, percebi que Sally foi a única justiceira fantasiada prudente o bastante para ter um agente cujo endereço estivesse na lista telefônica.

O agente de Sally (e, muito mais tarde, seu marido) era um indivíduo extremamente astuto chamado Laurence Schexnayder. Ele percebeu que, sem truques ocasionais para revitalizar o vacilante interesse público, a onda dos heróis de ceroulas fatalmente desapareceria, reduzindo a zero as chances de exposição publicitária de sua jovem Sally. Assim sendo, foi Schexnayder, em meados de 1939, que sugeri publicar um enorme anúncio no *Gazette* pedindo que os outros aventureiros se apresentassem.

Um a um nós fomos chegando no decorrer das semanas seguintes. Éramos apresentados a Sally, ao Capitão Metrópole, a uns aos outros e a Laurence Schexnayder. Ele era muito organizado e profissional, e, embora tivesse apenas trinta e poucos anos, parecia, naquela época, muito maduro e respeitável. Talvez porque fosse o único homem na sala que não usava cuecas sobre as calças. No outono de 1939, já havia cuidado de toda a publicidade e os Homens-Minuto finalmente se tornaram uma realidade.

O verdadeiro mistério é como nós conseguimos permanecer unidos.

Para vestir uma fantasia, é preciso ter personalidade muito extrema, e as chances de oito personalidades assim se entenderem beirava algo com uma em setecentos e noventa milhões. Isso não quer dizer que alguns de nós não tenhamos conseguido fazer amigos. Sally se aproximou rapidamente de Justiça Encapuzada, que era um dos maiores homens que já vi. Nunca soube seu verdadeiro nome, mas posso garantir que as primeiras notícias a seu respeito não estavam equivocadas quando o compararam a um campeão de luta livre. Por estranho que pareça, embora sempre andasse de braços dados com Sally, ele jamais pareceu muito interessado nela. Não me lembro de tê-los visto se beijando, embora a razão disso fosse a sua máscara. Seja como for, os dois começaram a sair juntos pouco depois da primeira festa de Natal dos Homens-Minuto, em 1939, a última vez que me lembro de termos passado bons momentos em equipe. Depois disso, as coisas degingolaram. Havia vermes na maçã devorando-a por dentro.

O pior deles era o Comediante. Sei que ainda está na ativa hoje e é até mesmo respeitado em alguns círculos, mas também sei tudo que aconteceu, e esse homem é uma desgraça para nossa profissão. Em 1940, após uma reunião, ele tentou violentar Sally Júpiter na sala de troféus dos Homens-Minuto. O patife deixou o grupo pouco depois de comum acordo e com mínima publicidade. Schexnayder havia persuadido Sally a não dar queixa do Comediante pensando no bem da equipe, e ela concordou. O Comediante



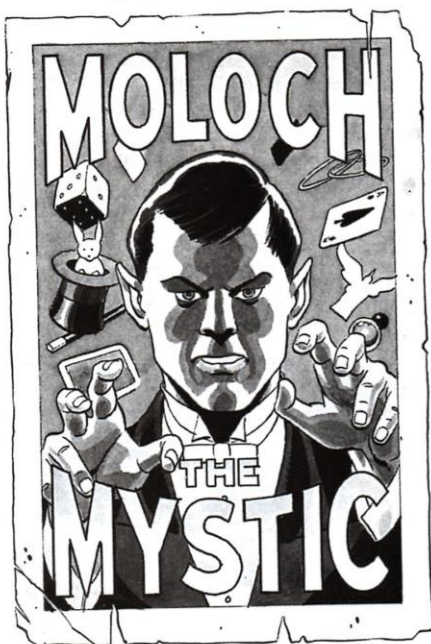
A primeira festa de Natal dos Homens-Minuto, 1939
(da esquerda para a direita: Silhouette, Spectral,
Comediante, Justiça Encapuzada, Capitão Metrópole
(no espelho), Coruja, Traça e Dollar Bill)

escapou ileso... embora um ano depois tenha se ferido gravemente num incidente não relacionado envolvendo facas. Foi isso que o levou a trocar seu uniforme amarelo de tecido fino pela armadura de couro que usa atualmente. Tornou-se famoso como herói de guerra no Pacífico, mas tudo em que consigo pensar são os hematomas nas costelas de Sally Júpiter. Rogo a Deus para que a América encontre heróis melhores que *ele*.

Depois disso, as coisas se deterioraram. Em 1946, os jornais revelaram que Silhouette estava vivendo com outra mulher numa relação lésbica. Schexnayder nos persuadiu a expulsá-la do grupo e, seis semanas depois, um de seus antigos inimigos a assassinou junto com sua amante. Dollar Bill foi morto e, em 1947, o grupo sofreu seu golpe mais sério: Sally abandonou o combate ao crime para se casar com seu agente. Nós achávamos que ela poderia voltar, mas, em 1949, Sally teve uma filha e isso encerrou a discussão. Por fim, aqueles entre nós que restaram já nem mesmo combatiam o crime. Não era interessante. Os vilões que havíamos enfrentado estavam na prisão ou tinham assumido atividades menos glamourosas. Moloch, por exemplo, que iniciou a vida profissional aos dezessete



Fotograma de noticiário cinematográfico do Comediante no Pacífico Sul, 1942



Um dos primeiros pôsteres publicitários de Moloch, 1937

feitos nas casas noturnas, partiu para violações mais impessoais como drogas, fraudes financeiras e práticas imorais. Com o passar do tempo, só restávamos eu, Traça, Justiça Encapuzada e o Capitão Metrôpole. Nossos encontros eram em uma sala de reuniões que mais cheirava a vestiário masculino agora que não havia mulheres no grupo. Não havia sobrado mais ninguém interessante contra quem lutar e nada notável sobre o que conversar. Em 1949, decidimos encerrar tudo. Àquela altura, no entanto, já estávamos na ativa tempo o bastante para, de alguma forma, inspirar alguns jovens — que Deus tenha piedade deles — a seguir nossos passos.

Os Homens-Minuto tinham chegado ao fim, mas não importava. O estrago já estava feito.

(Nos próximos capítulos a serem republicados, Hollis Mason discute os traumas dos anos 50 e o surgimento dos novos super-heróis.)

SOB O CAPUZ

V.

Apresentamos aqui trechos de SOB O CAPUZ. Neste capítulo, Hollis Mason discute os traumas dos anos 50 e a emergência dos novos super-heróis. Reproduzido com a permissão do autor.

Os Homens-Minuto não adentraram a década de 50 com uma comemoração de Natal semelhante à que havíamos feito na de 40, e talvez esse recato tenha sido apropriado. Os anos que se seguiram à debandada do grupo foram frios e áridos, tanto para mim em particular quanto para os aventureiros mascarados em geral. Além disso, pareceu ter durado uma eternidade.

Acho que o pior foi a tardia percepção do quanto sempre fomos uma moda, algo para preencher as colunas vazias dos jornais juntamente com o Hula Hoop e o Jitterbug. Desde que Sally Júpiter casou-se com seu empresário, os incansáveis e astutos esforços deste como publicitário tornaram-se notavelmente ausentes. Ele havia reconhecido que a era do herói fantasiado tinha chegado ao fim — ainda que nós não tivéssemos — e saiu de cena enquanto estava por cima. Consequentemente, nós vimos nossos feitos serem noticiados com frequência cada vez menor. Quando veiculados na imprensa, o tom passou a ser, via de regra, irônico. Eu me lembro de um monte de piadas sobre justiceiros mascarados nos primeiros anos da década de 50. A mais leve delas sugeria que éramos chamados de Homens-Minuto devido a nosso desempenho na cama. Havia uma infinidade de piadas sujas sobre Sally Júpiter. Sei disso porque ela mesma me contou a maioria na última vez que nos vimos.



1949: Sally Júpiter casa-se com Laurence Schexnayder. Você consegue identificar os rostos famosos na multidão?

Sally teve uma menina chamada Laurel Jane em 1950, e parece ter sido mais ou menos nessa época que seus problemas conjugais começaram. O assunto já foi amplamente discutido, por isso não creio que seja necessário repetir os detalhes aqui. Basta dizer que o casamento terminou em 1956 e, desde então, Sally realizou um trabalho de primeira em educar a filha para ser uma jovem brilhante e cheia de vida, capaz de deixar qualquer mãe orgulhosa.

O mais marcante nessa década em especial é que só a partir de então a situação começou a ficar séria. Lembrome de ter pensado, na época, como era irônico ver que quanto mais sérias ficavam as coisas, melhor tornava-se o desempenho do Comediante. De todo o nosso grupo, ele era o único que ainda continuava presente nas primeiras páginas brilhando em manchetes ocasionais. Por força de seu trabalho militar, fez ótimas relações governamentais e, com frequência, parecia que estava sendo transformado em uma espécie de símbolo patriótico. No auge da era McCarthy, ninguém tinha qualquer dúvida sobre onde estavam plantados politicamente os pés do Comediante.

Isso era muito mais do que poderia ser dito sobre o restante de nós. Todos tivemos de testemunhar perante o Comitê de Atividades Antiamericanas do Congresso e fomos forçados a revelar nossas verdadeiras identidades a um dos seus representantes. Por mais irritante que fosse, isso não representou problemas imediatos para a maioria de nós. Com o Capitão Metrôpole tendo uma ficha militar tão ilustre e com meu próprio desempenho na força policial, nós dois estivemos mais ou menos fora de suspeita por um tempo. O Traça teve mais dificuldades, principalmente por causa de algumas amizades de esquerda que cultivou durante seus dias de estudante. Ele acabou sendo inocentado, mas as investigações foram demoradas e impiedosas, e acho que a pressão a que foi submetido acarretou o início de seu abuso de bebidas, tragédia que contribuiu tanto para seus futuros problemas mentais.

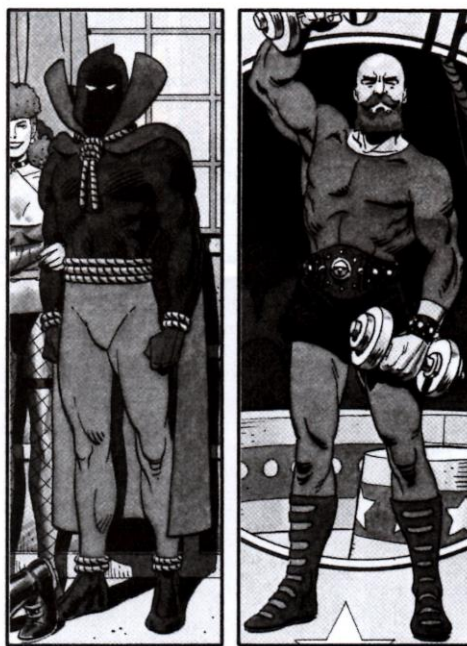
Somente Justiça Encapuzada recusou-se a testemunhar, alegando que não estava preparado para revelar sua verdadeira identidade a ninguém. Quando pressionado, simplesmente desapareceu... ou, pelo menos, foi o que se deduziu. Desaparecer não é problema quando se é um herói fantasiado. Basta tirar o traje. Considero muito provável que Justiça Encapuzada tenha simplesmente decidido se aposentar a ter que revelar sua identidade, fato com o qual as autoridades mostraram-se plenamente satisfeitas.

O único detalhe que ainda me incomoda referente ao desaparecimento do primeiro aventureiro mascarado da América foi trivial e talvez sem qualquer relação; veio à tona num artigo publicado no *The New Frontiersman*, quase um ano depois de Justiça Encapuzada ter desaparecido. O autor mencionava o sumiço de um renomado homem forte de circo chamado Rolf Müller, que havia pedido demissão na época das audiências da Subcomissão do Senado. Três meses depois, um corpo em decomposição identificado como o de Müller foi retirado do mar após ter sido arrastado até a costa de Boston. Müller, supondo que o corpo realmente fosse o do renomado halterofilista, havia sido baleado na cabeça. A insinuação do artigo sugeria que Müller, cuja família era da Alemanha Oriental, tivesse fugido com medo de ser descoberto na época em que a caça às bruxas comunistas estava no auge. O texto também sugeria que Müller provavelmente tivesse sido executado por seus superiores vermelhos.

Eu sempre pensei muito a respeito. Müller desapareceu quase exatamente na mesma época em que Justiça Encapuzada foi visto pela última vez e ambos tinham compleições semelhantes. Quer o corpo arrastado até as praias de Boston pertencesse a Müller ou não, nem ele nem Justiça Encapuzada jamais foram vistos novamente. Seriam eles o mesmo homem? Caso fossem, estariam mesmo mortos? Se estivessem, quem os teria matado? Estaria Justiça Encapuzada trabalhando mesmo para os comunistas? Eu não sei. A vida real é complicada, inconsistente e é raro quando alguma coisa realmente chega a uma solução. Levei muito tempo para perceber isso.

Um dos maiores problemas que os heróis fantasiados enfrentaram naqueles anos foi a ausência de qualquer criminoso uniformizado digno de nota. Não acho que alguém tenha percebido o quanto precisávamos daqueles cretinos até que eles começaram a se tornar escassos. Quando somos os únicos que se preocupam em partir para uma briga vestindo fantasia, a tendência é parecermos idiotas. Se os vilões também fizessem isso, a coisa não seria tão ruim; mas, sem eles, era sempre algo constrangedor. Nunca houve tantos criminosos fantasiados quanto heróis e, ao final dos anos 40, a diferença tornou-se muito mais pronunciada.

A maioria dos criminosos desistiu das fantasias juntamente com suas carreiras criminosas, mas alguns simplesmente optaram por uma abordagem menos extrovertida e mais lucrativa. Os vilões da nova safra, apesar de seus nomes frequentemente chamativos, eram, via de regra, homens comuns vestindo ternos que empreendiam delitos envolvendo drogas e prostituição. Não que causassem menos problemas... longe disso; só digo que não eram tão divertidos de se enfrentar. Todos os casos que acabei investigando nos anos de 1950 pareciam sórdidos, deprimentes e, com frequência, aterradores. Não sei o que foi... simplesmente parecia haver um sentimento lúgubre e intranquilo no ar. Era como se algum elemento essencial de nossas vidas estivesse desaparecendo antes que soubéssemos inteiramente do que se tratava. Não creio que possa descrever isso completamente a não ser talvez para alguém que se lembre da incrível exaltação que tomou conta de todos após a guerra: era como se tivéssemos suportado o pior que o século 20 podia oferecer e ainda estávamos de pé. Sentíamos como se realmente tivéssemos conquistado uma merecida era de paz e prosperidade que nos acompanharia para além do ano 2000. Esse otimismo durou todos os anos da década de 40 e o início da de 50, mas, em meados desta última, começou a definhar e ser substituído por uma espécie de sensação de mau agouro no ar.



(esquerda) Justiça Encapuzada (direita) Rolf Müller.
Seriam os dois o mesmo homem?

Em parte, foram os *beatniks*, os músicos de *jazz* e os poetas, que condenavam abertamente valores americanos sempre que abriam a boca. Em parte, foi Elvis Presley e todo o estrondo do Rock 'n' Roll. Será que havíamos travado uma guerra por nosso país para que nossas filhas pudessem gritar e babar por jovens com aquela *aparência* e que cantavam daquele *jeito*? Em meio a todas essas repentinas convulsões sociais justamente quando achávamos que tínhamos posto tudo em ordem, foi impossível atravessar os anos de 50 sem uma sensação de catástrofe iminente pairando implacável sobre todo o país, sobre todo o mundo. Alguns achavam que fosse a guerra; outros, os discos voadores, mas essas não eram as coisas que ameaçavam desabar sobre nós. O que realmente cairia sobre nossas cabeças era a década de 60.

A década de 60, juntamente com a minissaia e os Beatles, trouxe aquilo que foi mais significativo para o mundo — seu nome era Dr. Manhattan. A chegada do Dr. Manhattan tornaria os termos "*herói mascarado*" e "*aventureiro fantasiado*" tão obsoletos quanto as pessoas que eles descreviam. Um novo termo entrou no linguajar americano, assim como um novo e quase aterrador conceito penetrou em sua consciência. Era a alvorada do Super-Herói.

A existência de Manhattan foi anunciada ao mundo em março de 1960 e duvido que possa ter havido alguém no planeta que não tenha sentido a mesma mistura de emoções quando soube da notícia. Destacando-se entre essas sensações, estava a descrença. A ideia de um ser conseguir atravessar paredes, mover-se de um lugar a outro sem percorrer a distância que os separava e rearranjar as coisas completamente com um reles pensamento era simplesmente impossível. Por outro lado, quem trazia tais notícias era o nosso próprio governo. A noção de que as autoridades pudessem estar inventando tudo era igualmente improvável e, face a esta contradição, tornou-se pouco a pouco mais fácil aceitar a irrealidade quase onírica daquelas primeiras imagens filmadas: um homem azul derretendo um tanque com um aceno de mão; os fragmentos de um rifle desmontado fluindo como espectros no ar sem que ninguém os tocasse. Uma vez aceitos como realidade, no entanto, tais fenômenos tornaram-se mais fáceis de digerir. Se podemos aceitar que partes flutuantes de um fuzil são reais, também temos ciência de que tudo que sabíamos ser verdadeiro talvez possa provavelmente ser irreal. Essa intranquilidade peculiar é algo com o qual a maioria de nós aprendeu a viver no decorrer dos anos, e ainda se faz presente.

As outras emoções que acompanharam o anúncio foram talvez mais difíceis de se identificar e apontar. Havia uma certa exaltação... como se, de repente, Papai Noel tivesse se tornado real. Juntamente a esses sentimentos e talvez até os complementando, houve uma terrível e inigualável sensação de medo e incerteza. Embora fosse difícil definir com precisão, se eu tivesse de traduzir em palavras, elas seriam: "*Nós fomos substituídos*". Eu não estou me referindo apenas à fraternidade de heróis fantasiados não poderosos, embora o surgimento do Dr. Manhattan tenha sido certamente um dos fatores que me levou à crescente sensação de obsolescência e à decisão de abandonar a vida de herói. Embora os vigilantes mascarados com certeza tenham se tornado obsoletos, o mesmo pode se dizer de todos os outros organismos vivos do planeta. Não acho que a sociedade já tenha percebido em toda sua plenitude o que a chegada do Dr. Manhattan implica; pense, por exemplo, como ela mudou todos os detalhes de nossa vida.

Embora o Dr. Manhattan tenha sido, de longe, o mais proeminente da "*Nova Fornada*" de heróis fantasiados, ele não foi o primeiro e nem mesmo o último. Nos últimos meses de 1958, os jornais mencionaram que uma grande rede de tráfico de ópio e heroína havia sido desbaratada por um jovem aventureiro chamado Ozymandias, que parecia ter rapidamente conquistado grande reputação no submundo do crime por sua inteligência implacável e sem limites, sem mencionar um alto grau de destreza atlética.

Eu conheci tanto o Dr. Manhattan quanto Ozymandias em um evento de caridade em junho de 1960. Ozymandias pareceu-me muito simpático, embora eu tenha achado o Dr. Manhattan um tanto distante. Talvez a culpa tenha sido mais minha uma vez que sempre tive dificuldade em relaxar quando ele estava por perto, mesmo depois de ter me acostumado com o choque que sua presença causava. É uma sensação estranha... a primeira vez que você o encontra, seu cérebro quer gritar, derreter um fusível e se desligar imediatamente, recusando-se a aceitar que ele existe. Isto dura alguns minutos, nos quais Manhattan ainda continua lá e não vai embora. No fim, você simplesmente o aceita porque ele continua lá e ainda fala. Com o tempo, até parece quase normal.

Quase.

Seja como for, naquele evento beneficente... acho que em prol do combate à fome na Índia promovido pela Cruz Vermelha... muitas coisas tornaram-se evidentes para mim. Diante dos outros aventureiros ali presentes, não fiquei nada feliz com o que vi: o Comediante estava no saguão, impondo sua personalidade arrogante e seu detestável charuto a quem quer que se aproximasse. O Traça estava lá, um copo na mão, arrastando as palavras e articulando frases incoerentes. O Capitão Metrópole tinha vindo, seu ventre crescido apesar de um estrito regime de exercícios da Força Aérea canadense. Por fim, deixando os dois heróis mais jovens de lado por um momento, estava eu: quarenta e seis anos, e começando a sentir o peso da idade, ainda tentando me equivaler a sujeitos que podiam desintegrar montanhas com um estalar de dedos. Acho que, quando esse momento de clareza se abateu sobre mim, eu decidi finalmente pendurar a máscara e arranjar um emprego decente. Já devia ter me aposentado da polícia havia algum tempo, e comecei a me indagar o que gostaria de fazer agora que a emoção da aventura finalmente esmaecia. Revendo minha vida, tentei discernir o que fiz durante os momentos mais felizes de minha existência, a fim de formar uma base para minha satisfação futura.

Depois de muita deliberação, concluí que jamais fui mais feliz do que quando ajudava meu pai a pôr para funcionar algum motor obstinado na oficina do Moe Vernon. Depois de uma vida de combate ao crime, nada me parecia mais agradável do que passar meus últimos anos pondo antigos veículos para andar novamente entre as paredes de minha própria oficina.

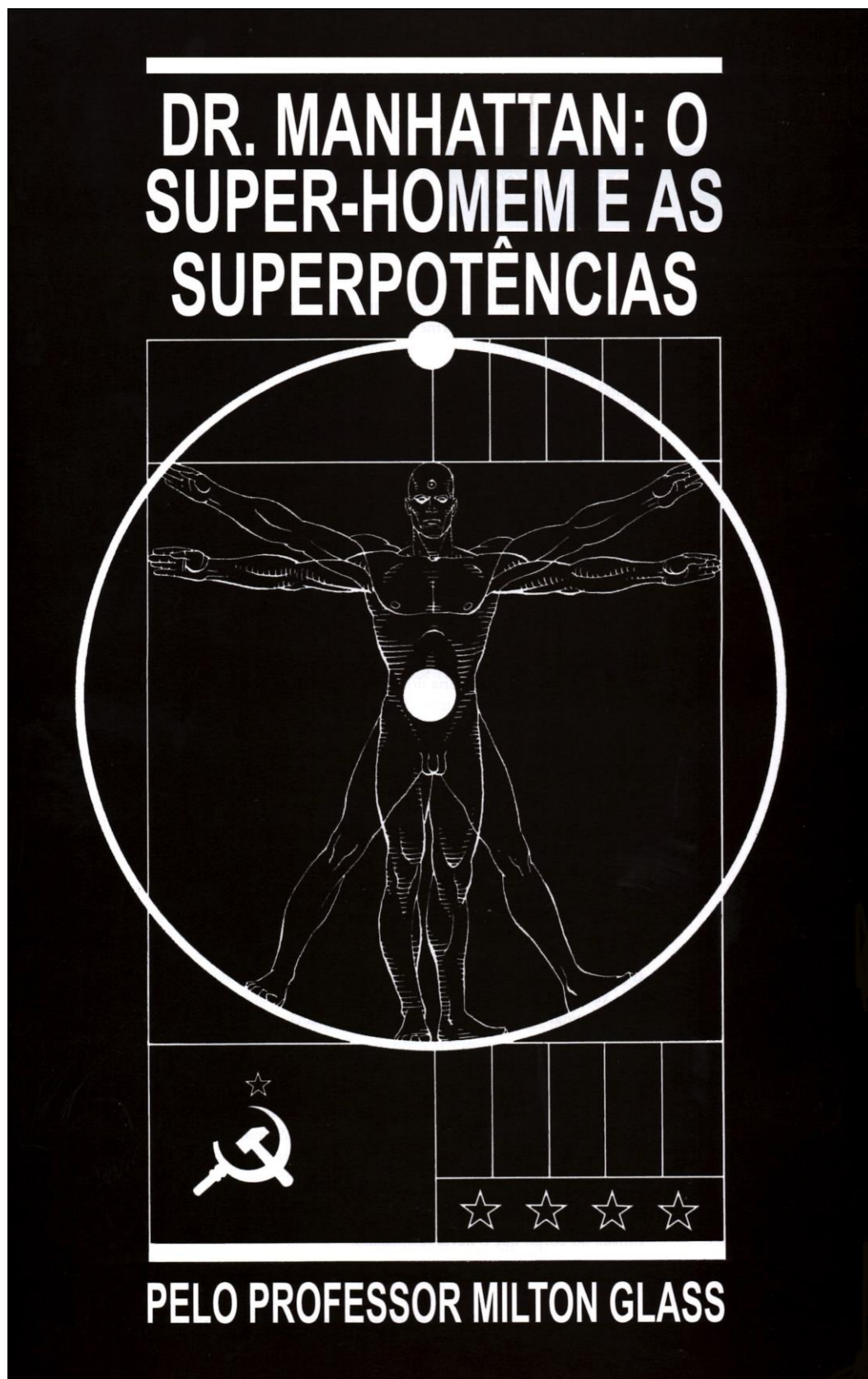
Em maio deste ano, 1962, foi exatamente o que resolvi fazer.

Eu me aposentei. Para consertar carros. Provavelmente pelo resto da minha vida. Ao que me toca, parte de ser um herói é saber quando você não precisa mais ser um deles, percebendo que o jogo mudou, que o que está valendo é diferente e que não há necessariamente um lugar com seu nome neste novo e estranho panteão de seres extraordinários. O mundo continuou avançando e eu estou satisfeito em assistir a tudo de minha poltrona com uma cerveja à mão e o cheiro de óleo de motor em meus dedos.

Parte do meu contentamento vem de saber que houve talvez uma consequência dos meus vinte e três anos por trás da máscara. Sei disto por causa de uma carta de um jovem cujo nome não estou autorizado a revelar. Ele me falou de sua grande admiração por meus esforços como o Coruja e propôs que, uma vez que estou aposentado e não usarei mais o nome, talvez ele pudesse tomá-lo emprestado, pois pretende seguir meu exemplo e se tornar um combatente do crime. Desde nosso primeiro contato, pude visitar sua casa e vi parte da fabulosa tecnologia que pretende colocar em prática na guerra contra o crime. Fiquei certamente impressionado demais para recusar a ele o uso do que sempre considerei um nome muito tolo. Portanto, quando este livro for publicado, talvez haja um novo Coruja patrulhando as ruas de Nova York. Também fui informado por Sally Júpiter que, assim que tenha idade suficiente, a pequena Laurie quer ser uma super-heroína como sua mãe. Vejam só. Parece que, de uma moda passageira, os super-heróis tornaram-se parte do modo de vida americano. Veio para ficar.

Para o que der e vier.

Na próxima quinzena, republicaremos trechos selecionados do influente livro do professor Milton Glass "*Dr. Manhattan: O Super-Homem e as Superpotências*".



Introdução

Para aqueles que se deleitam com coisas desse tipo, o século 20 ofereceu à humanidade uma gama enorme de paradoxos comportamentais e enigmas morais até hoje não imaginados ou talvez inimagináveis. A ciência, tradicional inimiga do misticismo e religião, passou a manifestar um entendimento crescente de que o modelo do universo sugerido pela física quântica difere muito pouco do universo com que os taoístas e outros místicos conviveram por séculos. Um grande número de jovens, criados em culturas orientadas industrialmente e estruturadas de modo rígido, rejeitam com violência o industrialismo e buscam em seu lugar uma versão modificada do estilo de vida agrícola que seus antepassados (o que é discutível) desfrutaram, incluindo famílias comunitárias ampliadas e, em alguns casos, economia de escambo em miniatura. Crianças passam fome enquanto botas custando milhares de dólares deixam sua marca sobre a superfície da lua. Nós nos esforçamos tanto para erguer um paraíso, apenas para descobrir que ele se povoaria de horrores.

Ainda são as mais antigas ironias que nos trazem maior satisfação: o homem, ao se preparar para uma guerra sangrenta, prega em alto e bom som, da maneira mais eloquente, a paz. Essa dicotomia não é uma invenção do século 20. No entanto, foi nesse século que a maioria dos exemplos mais marcantes desse fenômeno apareceu. Nunca antes o homem verbalizou tanto sua busca pela harmonia global enquanto reunia pilhas e mais pilhas de armas de efeito devastador. A Segunda Guerra — assim nos disseram — foi a *“guerra para acabar com todas as guerras”*. O desenvolvimento da bomba atômica é a *“arma para acabar com as guerras”*.

E no entanto as guerras continuaram. Atualmente, não há nação neste planeta que não esteja envolvida em alguma forma de conflito armado, se não contra seus vizinhos, contra as forças internas. Além do mais, à medida que quantias cada vez maiores de dinheiro são derramadas em buscas pela arma ou conflito específico que trarão a paz duradoura, o esgotamento de nossas economias cria uma paisagem urbana arruinada onde o crime floresce e as pessoas estão cada vez menos preocupadas com a segurança nacional e mais com a simples segurança pessoal, necessária para poder ir ao mercado tarde da noite comprar um litro de leite sem ser assaltado. Os lugares que lutamos tão ferozmente para preservar estão se tornando cada vez mais perigosos. As guerras para terminar com todas as guerras e as armas para terminar com as guerras são coisas que falharam completamente.

Agora nós temos um homem para acabar com as guerras.

Uma vez que minha associação com o dr. Jonathan Osterman e o ser que ele veio a se tornar está bem documentada em outras publicações, sinto que aqui preciso apenas fazer uma breve recapitulação. Em 1959, num acidente que certamente não foi planejado e que, sem dúvida, não pode ser reproduzido, um jovem americano foi completamente desintegrado, pelo menos no sentido físico da palavra. Apesar da ausência de corpo, uma forma de padrão eletromagnético semelhante à consciência sobreviveu e foi capaz, com o tempo, de reconstruir uma versão aproximada do corpo que o havia hospedado.

DR. MANHATTAN:

No decorrer da reconstrução de sua forma corpórea, essa entidade nova e totalmente original adquiriu um domínio completo sobre toda a matéria, capaz de moldar a realidade pela manipulação de seus blocos básicos. Quando as notícias da gênese fenomenal deste ser foram veiculadas pela primeira vez ao mundo, empregaram uma certa frase que — em épocas diferentes — foi atribuída tanto a mim quanto a outros. Nos noticiários vindos de nossas tevês naquela noite fatídica, uma sentença acabou repetida inúmeras vezes: *"O Superman existe e ele é americano"*.

Eu jamais disse isso, embora me lembre de ter dito algo semelhante a um repórter persistente que se recusava a ir embora sem levar uma citação. Suponho que o comentário foi editado ou pasteurizado a fim de não ofender sensibilidades entre os espectadores; seja como for, eu jamais disse *"O Superman existe e ele é americano"*. O que eu disse foi *"Deus existe e ele é americano"*. Se essa declaração lhe causar calafrios após alguns instantes de consideração, não se alarme. Uma sensação intensa e ameaçadora de terror religioso diante desse conceito indica apenas que você ainda está mentalmente são.

Desde meados dos anos 1960, quando a consciência popular atordoada e desorientada começou a se dar conta da significância dessa nova forma de vida em meio à humanidade, o equilíbrio político mudou drasticamente. Muitas pessoas neste país acreditam que foi para melhor. A indiscutível supremacia militar da América também nos garantiu certas vantagens que nos permitem ditar as políticas econômicas do mundo ocidental e moldá-las a nosso favor. Não é de se surpreender, portanto, que a ideia de um mundo governado por um Deus-Rei onipotente jurando vassalagem aos Estados Unidos parece iminentemente desejável. Pondo nosso benfeitor superhumano na posição de dissuasor nuclear ambulante, é de se imaginar que finalmente garantimos a paz duradoura na Terra. É nessa derradeira alegação que reside o ponto fundamental da minha argumentação: eu não acredito que tenhamos um homem para acabar com as guerras.

Eu acredito que criamos um homem para acabar com mundos.

A suposição de que os oponentes dos Estados Unidos da América estão indefesos diante de Dr. Manhattan, ainda que reconfortante, começa a fraquejar frente a um exame mais minucioso. Segundo entendo o atual pensamento do Pentágono, o bom senso sugere que, quando confrontada com um problema insolúvel, a União Soviética não terá outra opção a não ser aceitar a perda de influência mundial, que culminará com sua derrota certa. Já foi demonstrado, pelo menos em termos teóricos bem fundamentados, que o Dr. Manhattan poderia, a qualquer momento, destruir áreas enormes do território soviético instantaneamente. Também foi demonstrado teoricamente de maneira parecida que, caso um ataque nuclear em larga escala fosse lançado contra a América a partir de bases soviéticas na URSS e na Europa, o Dr. Manhattan seria capaz de desviar ou desarmar no mínimo sessenta por cento de todos os mísseis em voo antes que estes atingissem seus alvos. Contra possibilidades dessa ordem, argumenta-se que a Rússia jamais arriscaria instigar um conflito global em larga escala. Uma vez que não é do interesse dos Estados Unidos da América promover tal conflito, não poderíamos concluir que a paz global está finalmente assegurada de uma vez por todas? Não. Não está.

A razão de minha negativa baseia-se na descrença de que a psicologia americana e sua contraparte soviética sejam intercambiáveis. Para se compreender a atitude da Rússia diante da possibilidade de uma Terceira Guerra Mundial, é preciso, em primeiro lugar, compreender sua atitude para com a Segunda. Na Segunda Guerra, nenhuma das potências aliadas lutou tão arduamente ou sustentou perdas tão grandes quanto os russos. Foi o insucesso de Hitler no ataque à terra soviética que assegurou sua

O SUPER-HOMEM E AS SUPERPOTÊNCIAS

derrota, e, embora o preço pago tenha sido principalmente em vidas soviéticas, o mundo inteiro colheu os benefícios. Com o passar do tempo, a contribuição russa para o esforço de guerra foi minimizado ou ignorado — principalmente quando nossas diferenças políticas tornaram-se maiores — à medida que tornamos mais gloriosa nossa própria contribuição, esquecendo a de nossos ex-aliados. Os russos, no entanto, não se esqueceram. Ainda há aqueles que se lembram do horror de uma guerra travada em solo próprio, e quase certamente existem membros do Politburo nessa categoria. Lendo vários pronunciamentos feitos pelo alto comando russo no decorrer dos anos, estou convencido de que eles jamais permitirão novamente que sua nação seja ameaçada de maneira parecida, *custe o que custar*.

A presença de um dissuasor como é o Dr. Manhattan inibiu, sem sombra de dúvida, posturas aventureiras por parte dos soviéticos, uma vez que em numerosas ocasiões a URSS teve de recuar em disputas a fim de evitar o risco de escalada para uma guerra que certamente não poderia vencer. Muitas vezes, esses reveses foram humilhantes e talvez tenham alimentado a ilusão de que os soviéticos sofreriam tais momentos de indignidade eternamente. Esse é um conceito errôneo, pois existe, sem dúvida, uma outra opção.

Essa opção é a Destruição Mútua Assegurada. Em termos bem simples, o Dr. Manhattan não pode impedir todas as ogivas soviéticas de alcançarem o solo americano, e mesmo uma porcentagem extremamente reduzida ainda seria mais do que suficiente para extinguir a vida orgânica no hemisfério norte. A sugestão de que a presença de um super-humano tenha inclinado o mundo na direção da paz é refutada pelo aumento importante tanto do arsenal nuclear russo quanto americano desde o advento do Dr. Manhattan. A destruição infinita dividida por dois, dez ou vinte ainda é destruição infinita. Se ameaçados com a dominação completa, os soviéticos não seguiriam esse curso de ação inquestionavelmente suicida? Claro. Dada sua história e sua visão de mundo, creio que agiriam dessa maneira.

Nossa atual administração acredita no contrário. Estenderam sua vantagem não merecida continuamente a ponto da influência norte-americana chegar desconfortavelmente muito próxima de áreas-chave de interesse soviético. É como se, com uma divindade real a seu lado, nossos líderes ficassem embriagados por um estonteante elixir de Onipotência-por-Associação, sem perceber como a própria existência de Manhattan deformou a vida de cada criatura viva neste planeta.

Isso é verdade tanto no sentido doméstico quanto em escala mais ampla e internacional. A tecnologia que o Dr. Manhattan tornou possível mudou a maneira como encaramos nossas roupas, alimentos e transportes. Nós dirigimos carros elétricos e viajamos confortavelmente em dirigíveis econômicos e limpos do ponto de vista ecológico. Nossa cultura inteira teve de se alterar para acomodar a presença de algo mais do que humano e todos nós sentimos o resultado disso. A evidência está ao nosso redor, em nosso cotidiano e nas primeiras páginas dos jornais que lemos. Um único ser pôde mudar o mundo todo, levando-o, ao fazer isso, mais perto de sua fatídica destruição. Os deuses agora andam entre nós, afetando a vida de todos os homens, mulheres e crianças no planeta de maneira direta e não por meio da mitologia e da reafirmação de fé. A segurança do mundo inteiro repousa nas mãos de um ser muito além do que compreendemos como humano.

Estamos todos vivendo à sombra de Manhattan.

DR. MANHATTAN:

Como havíamos discutido em nosso último capítulo, os derradeiros anos da década de 50 assistiram à dominação do mercado de quadrinhos pelos títulos da linha de piratas da EC, dispostos na frente de qualquer outra publicação. O breve sentimento antiquadrinhos que ocorreu em meados dos anos 50, embora pudesse ter comprometido a EC enquanto empresa, acabou não tendo maiores consequências para a indústria e, como resultado, deixou a editora ainda mais forte. Com o governo de então aliando-se às HQs num esforço para proteger a imagem de alguns de seus agentes inspirados nos quadrinhos, foi como se essa forma de arte tivesse recebido repentinamente as bênçãos do próprio Tio Sam – ou, pelo menos, de J. Edgar Hoover. Como era de se esperar, sendo uma das poucas empresas que antecipou a explosão de revistas relacionadas ao tema da pirataria, a EC floresceu e seu domínio no segmento continuou incontestado.

Pelo menos até maio de 1960.

UM HOMEM SOBRE OS CORPOS DE QUINZE MORTOS



Essa data testemunhou a estreia de um novo e extraordinário título da National Comics, agora DC. O gibi chamava-se *Contos do Cargueiro Negro* e, embora suas vendas jamais tenham se equiparado a de gigantes da EC tais como *Pirataria* e *Bucaneiros*, em termos de aclamação da crítica e influência sobre revistas posteriores do mesmo gênero, *Contos do Cargueiro Negro* causou uma impressão na paisagem quadrinhística que dura até os dias de hoje. Na realidade, com a DC Comics republicando, neste momento, as trinta primeiras edições clássicas do título e aparentemente desfrutando de enorme sucesso, é possível dizer que seu impacto não perdeu a força apesar do quarto de século que se passou desde sua publicação original.

O que exatamente tornava *Contos do Cargueiro Negro* tão especial? Apesar do fato de que hoje em dia a maioria das pessoas se sente atraída pela controvérsia envolvendo as últimas edições do título, é necessário lembrar que a revista foi muito popular desde o lançamento. Assim sendo, o que teria fascinado milhares de leitores em primeiro lugar?

Bem, para início de conversa, é quase certo que foi a arte de Joe Orlando, o desenhista da revista desde a primeira edição até o número nove, com exceção de *Galapagos Jones*, uma série complementar bastante insípida que durou até a edição seis. Após deixar sua aclamada fase na saga *Histórias do Mar de Sargãos* na revista *Pirataria*,

Reproduzimos aqui o capítulo cinco de *A Ilha do Tesouro* – *A Tesouraria dos Quadrinhos* (Flint Editions, Nova York, 1984) com permissão do autor e editores

A ILHA DO TESOURO A TESOURARIA DOS QUADRINHOS

da EC, quando recebeu a proposta do editor Julius Schwartz para se transferir para a National, Orlando acabou se consagrando como astro entre os ilustradores de piratas. Tendo migrado com mais tranquilidade dos gêneros Ficção Científica e Horror para as diferentes exigências climáticas das histórias de pirataria do que muitos de seus contemporâneos da EC, ele foi talvez o artista mais respeitado num campo que crescia a passos largos. Os fãs aguardaram a primeira edição de *Contos do Cargueiro Negro* com água na boca.

E não foram decepcionados. A primeira edição tem o estilo Orlando clássico. O roteiro, do então novato Max Shea, embora suficientemente conciso, é repleto de clichês e bastante previsível – ainda mais quando o comparamos ao trabalho que Shea desenvolveu depois –, e foi facilmente eclipsado pela majestosidade avassaladora e obscura das texturas, sombras e rostos de Orlando.

A história serviu como introdução ao barco que emprestou seu nome à revista, e que, por sua vez, parece ter tomado emprestado o título de um navio da *Ópera dos três vinténs*, de Brecht e Weill. Nessa primeira história, três homens, que trilharam caminhos diferentes na vida, chegam à mesma taverna nas docas em busca de trabalho. O lugar estaria deserto não fosse um estalajadeiro noturno que lhes serve cerveja em silêncio e a enorme e sombria figura de um capitão do mar sentado à mesa ao lado, que os ouve contando suas histórias uns aos outros.

As histórias são relatadas como contos fechados dentro da narrativa maior que os engloba e são fábulas com final-surpresa, eficazes embora previsíveis, revelando que seus protagonistas não passam de criaturas imorais e abjetas, capazes de todo e qualquer ato de traição. Entreouvindo as histórias, o capitão do mar se diz impressionado e lhes propõe trabalho em seu navio. Quando os homens chegam a bordo da embarcação e notam o aterrador e mortífero odor que exala das madeiras do barco, já é tarde demais. Os três marujos desafortunados descobrem que o navio é uma barca do inferno destinada a trazer para bordo almas de homens perversos a fim de que, por toda a eternidade, labutem em seus conveses manchados de sangue.

Nunca fica clara a identidade do capitão – seria ele Satã ou apenas mais uma vítima do barco? No entanto, isso pouco importa frente à espetacular arte de Orlando. Desde a maravilhosa cena do primeiro homem, na qual dois vampiros lutam até a morte com enxadas em túneis infestados de vermes sob um cemitério, até as imagens finais criativas e assustadoras do horrível barco negro

JOE ORLANDO, por volta de 1953



CAPÍTULO 5

vagando névoa adentro, os desenhos são empolgantes, traduzindo uma sensação tangível de sina e maldade, mesmo nos trechos em que o texto fracassava em seu intento.

Nas edições que se seguiram, a arte de Orlando continuou a brilhar enquanto os roteiros de Shea também começavam a se aprimorar gradualmente à medida que o escritor se tornava mais familiarizado com o meio. Com a confiança aumentando rapidamente, Shea pôs-se a experimentar ideias para histórias que, para a época, pareciam selvagememente radicais e inovadoras. O roteiro da terceira edição, *Entre Respirações*, tem a narrativa do ponto de vista de um homem se afogando, alternando recordações de sua vida que

passam em *flasher* diante de seus olhos esbugalhados, com horrendas descrições de como é afogar-se. Mesmo lida nos dias de hoje, a história induz a uma sensação palpável de asfixia, tanto que terminá-la e colocar o gibi de lado acaba sendo um alívio. As cenas finais, com uma infinidade de homens mortos e afogados caminhando pelo leito do oceano rumo à corda da âncora do Cargueiro Negro, que eles usam para subir e ocupar seus lugares a bordo, continua sendo uma das obras mais apavorantes de Orlando em toda a série.

No lançamento da edição cinco, a expectativa dos leitores já era obviamente favorável ao título e os elogios pareciam chegar em iguais proporções para Orlando e Shea. Segundo fontes confiáveis, a chegada de cartas de fãs pela primeira vez na vida teve um efeito adverso sobre o escritor, que começou a se considerar a força motriz da revista, tornando-se cada vez mais ressentido com o papel claramente importante de Orlando. Com isso, ele passou a complicar o trabalho do artista com descrições de quadros extremamente detalhadas e infundáveis pedidos de correções para artes já finalizadas.

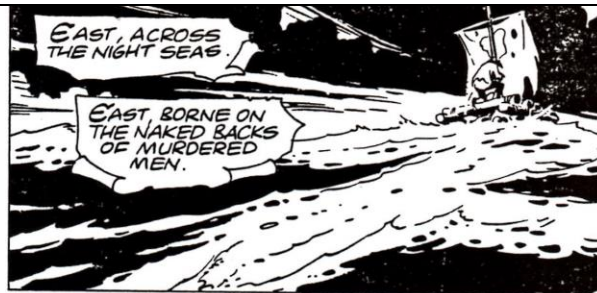
Apesar do crescente atrito entre a equipe criativa, ambos permaneceram em *Contos do Cargueiro Negro* até a nona edição, quando Orlando pediu a Schwartz para ser afastado do gibi, citando a arrogância do roteirista como o principal motivo de sua decisão. Durante essas nove edições, ambos criaram muitas histórias memoráveis, inclusive a mais famosa de todas, *A Canção de Edward Teach*, na edição sete. Nessa aventura, narrada em versos rimados pelo pirata morto Edward Teach (mais conhecido como Barba Negra), tomamos contato pela primeira vez com a densidade moral pessimista e sombria que, mais tarde, comporia o grosso da obra de Shea na série. Tal conceito casa perfeitamente com a arte de Orlando e são poucos os leitores daquele período que não se recordam do *close* estarrecedor de Barba Negra, retratado como a encarnação violenta e cruel do mal. Nesse quadro, ele parece olhar diretamente para o leitor a fim de lembrá-lo que sua condição talvez não seja mais nobre que a do próprio Teach: "Eu caminbo por um mundo de madeiras oscilantes, um inferno malcheiroso e coberto de sal. No entanto, não é um mundo pior do que o seu, onde bispos percorrem capelas mortuárias inalando saís aromáticos; onde homens vis prosperam e o amor rasteja de quatro".



60

172





Depois do afastamento de Orlando, a arte da série foi assumida por um artista relativamente desconhecido, mas extremamente capaz chamado Walt Feinberg, previamente conhecido por seu trabalho em vários títulos de *western*, nos quais, com frequência, cuidou de excelentes edições tapaburaco que, todavia, passavam despercebidas no meio de grandes ilustradores como Gil Kane e Alex Toth. Apesar de ter o trabalho de Orlando na série como termo de comparação, Feinberg finalmente obteve, em *Contos do Cargueiro Negro*, a chance de brilhar. Houve poucos incidentes registrados com respeito a atritos entre Feinberg e Shea. Na verdade, os dois continuaram a trabalhar juntos na revista até a edição 31, quando Shea se afastou (talvez o escritor temperamental estivesse fazendo um esforço deliberado para controlar seu comportamento, após ter aprendido uma custosa lição com a saída de Orlando).

Seja como for, as próximas vinte e tantas revistas tornaram-se clássicos instantâneos, como havia acontecido com as edições de Orlando, embora os dons literários de Shea ainda estivessem em franco desenvolvimento.

As histórias que escreveu nesse período são uniformemente sombrias e sinistras, equilibrando terrores metafísicos com uma noção desalentadora da realidade, particularmente ao envolver questões de mortalidade ou sexo. Os leitores que procuravam a série à cata de aventuras boas e empolgantes ficavam fascinados ou tomados de repulsa pelos frequentes comentários, perversos e pessimistas, sobre a condição humana. Narrativas como *A Figura de Proa*, que lida abertamente com a homossexualidade masculina, e a angustiante *Isolado* saltam à memória com rapidez.

Em *Isolado*, uma aventura em duas partes ocupando as edições 23 e 24 do título, nós vemos Feinberg e Shea no auge. Incomum pelo fato de ter um só personagem e ser narrada principalmente por meio de recordatórios, *Isolado* narra os infortúnios de um jovem marinheiro cujo barco é destruído pelo Cargueiro Negro antes que possa retornar à sua cidade natal e avisar a população de que o navio diabólico se aproxima. Com o marujo abandonado numa ilha deserta em companhia apenas de seus colegas mortos, nós vivenciamos seus tormentos. Ele sabe

que, enquanto está isolado na ilha, a tripulação bestial do Cargueiro certamente avança rumo à sua cidade, seu lar, sua esposa e filhos. Movido pelo desejo ardente de evitar essa calamidade, o marinheiro finalmente escapa da ilha usando um dos artifícios mais impactantes e aterradoros dos quadrinhos de piratas: exumando cadáveres de seus colegas, recém-enterrados e inflados de gás, o marinheiro os amarra e usa



como flutuadores numa jangada que improvisa para alcançar o continente (daí o título deste capítulo). Quando chega ao continente navegando sua barca aterradora, vemos o marujo cada vez mais perturbado e desgrenhado, tentando desesperadamente alcançar seu lar, recorrendo até mesmo ao assassinato para tomar posse de um cavalo. Nas cenas finais, graças à habilidosa interação de texto e imagem, vemos que o marinheiro, embora tendo escapado da ilha, acaba isolado do restante da humanidade de maneira muito mais terrível.

CONTOS DO CARGUEIRO NEGRO

173

61

ALILHA DO TESOURO
A TESOURARIA DOS QUADRINHOS

CAPÍTULO 5



Os problemas da revista começaram por volta do número 25, quando Shea deu início a uma série de edições baseadas no conteúdo de livros saqueados, que formavam a biblioteca do capitão do Cargueiro. Entre estes, havia tomos banidos que supostamente deveriam ter sido encaminhados à supressão eterna nos cofres da Cidade do Vaticano, não tivessem sido roubados pelos piratas. Descritas como “espalhafatosamente pornográficas”, quatro das cinco histórias foram rejeitadas pela DC, o que resultou na saída de Shea da revista e também da indústria das HQs, levando-o a escrever romances clássicos, como *Fogdancing*, adaptado duas vezes para o cinema.




No momento em que este capítulo está sendo redigido, o paradeiro de Shea continua desconhecido. Em circunstâncias tão estranhas quanto às de qualquer uma de suas histórias, o escritor desapareceu de sua casa certa manhã e não foi mais visto. A polícia continua as investigações. Como legado, o escritor não só nos deixou uma série de romances e peças teatrais excelentes, mas também um conjunto de histórias de pirataria que hoje são compradas, de acordo com o *Overstreet Guide*, por colecionadores a preços que beiram os mil dólares. Tratam-se de histórias a serem redescobertas e reexaminadas, como tantas outras dos fascinantes tesouros submersos ocultos logo abaixo da superfície desse gênero literário fabuloso e arrebatador.

(Na próxima edição, reproduziremos trechos dos registros policiais e psiquiátricos de Walter Joseph Kovacs, compilados pelo dr. Malcolm Long.)

ANEXO F – Paratextos Ficcionais do Capítulo VI

Formulário 2-18

WALTER J. KOVACS



**DEPARTAMENTO DE POLÍCIA
DE NOVA YORK
MANHATTAN**

SOMENTE PARA USO INTERDEPARTAMENTAL
 (Por favor datilografe com clareza)


Nome KOVACS, Walter Joseph


Endereço SEM ENDEREÇO FIXO

Nasc. 21/3/40

Nome da Mãe KOVACS, Sylvia Joana (née GLICK)

Nome do Pai Desconhecido





IMPRESSÃO DO POLEGAR ESQUERDO

IMPRESSÃO DO POLEGAR DIREITO

DETALHES DA PRISÃO

CÓPIAS:

Walter Joseph Kovacs, vulgo RORSCHACH, foi preso na noite de segunda-feira, 21 de outubro, quando um esquadrão da polícia, liderado pelos detetives FINE e BOURQUIN, cercou a casa de EDGAR WILLIAM JACOBI, vulgo EDGAR WILLIAM VAUGHN, vulgo EDGAR WILLIAM BRIGHT, vulgo MOLOCH, após receber uma informação anônima. Kovacs, que estava no local naquele momento, feriu dois policiais enquanto resistia ao restante. O policial SHAW deu entrada no hospital com pequenas queimaduras, enquanto o policial Greaves, alvejado à queima-roupa por um lança-arpêu acionado por gás comprimido, fraturou o esterno e ainda está na lista de pacientes críticos do hospital no momento em que este relatório é redigido (22/10/85).

Quando vasculharam a casa, o corpo de Edgar Jacobi foi descoberto na cozinha com um tiro na cabeça. A arma do assassino foi encontrada a menos de sessenta centímetros de distância e, embora não houvesse impressões digitais nela, devemos nos lembrar que, estando Kovacs de luvas quando foi preso, essa falta de provas não é algo extraordinário. Embora Kovacs tenha negado o assassinato de Jacobi, dada a sua história pregressa de violência contra outros criminosos e sua presença no local do crime no momento, poucas outras conclusões parecem possíveis. Curiosamente, Kovacs não negou as duas outras mortes que lhe foram atribuídas: a de GERALD ANTHONY GRICE, desempregado, no verão de 1975, e a de HARVEY CHARLES FURNISS, procurado por estupros, dois anos depois, no verão de 1977, imediatamente após a aprovação do Projeto de Lei Keene.

No momento de sua prisão, o conteúdo de seus bolsos era o seguinte: 1 lanterna de pilha; 5 cubos de açúcar de mascar 'Sweet Chariot' embrulhados individualmente; 1 mapa de túneis subterrâneos e do metrô de Nova York, datado de 1968, com alterações recentes desenhadas com esferográfica vermelha; 1 rosa vermelha murcha; 1 dólar e 49 centavos em trocos variados; 1 lápis; 1 caderno de anotações, páginas preenchidas com o que poderia ser uma codificação elaborada ou garranchos excêntricos demais para serem inteligíveis; 1 garrafa quebrada de colônia 'Nostalgia' para homens, possivelmente danificada durante o salto da janela do segundo andar da residência de Jacobi durante a prisão; resíduos de pimenta-do-reino em pó.

(Se necessária uma segunda folha, utilizar Formulário 6-2)



Hospital Psiquiátrico do Estado de Nova York
Ala Oeste

HISTÓRICO: UM RESUMO:

Sylvia Kovacs veio para Nova York de Ohio na primavera de 1935 com seu marido, Peter Joseph Kovacs, de quem ela se divorciou em 1937 em meio a acusações mútuas de adultério e crueldade. Depois do divórcio, não teve mais contato com o ex-marido e, nos três anos seguintes, morou em inúmeros apartamentos de aluguel barato, quer sozinha ou com vários companheiros diferentes. O momento exato em que se voltou à prostituição como meio de saldar dívidas crescentes é incerto, mas parece provável que seu último relacionamento semipermanente foi com o verdadeiro pai de Walter Kovacs, que a deixou dois meses antes do bebê nascer. A sra. Kovacs não foi capaz de fornecer - ou não se dispôs a tal - quaisquer detalhes referentes a esse homem exceto seu nome, "Charlie". Considerando que pouco depois do nascimento de seu filho nós tivemos a primeira prisão da sra. Kovacs sob acusação de prostituição, podemos supor que os encargos adicionais de manter uma criança pequena podem ter sido o que a levou a essa nova ocupação; e também especular se os fatores mencionados acima foram a causa do ressentimento e da crueldade que Sylvia Kovacs demonstrou para com o filho à medida que ele crescia.

Em julho de 1951, o garoto foi admitido para atenção monitorada depois de atacar violentamente dois meninos mais velhos na rua, cegando parcialmente um deles. Quando indagado, Kovacs recusou-se a falar sobre o que o havia levado a atacar os garotos. Por essa razão, devemos supor que não foi um ataque provocado. Não obstante, a investigação das circunstâncias em que o menino vivia revelaram espancamentos frequentes e exposição aos piores excessos de um estilo de vida de prostituição. Ficou decidido que a criança fosse mantida sob cuidados especiais. Ele foi internado no Lar Lillian Charlton para Crianças Problemáticas, em New Jersey, em 1952. Em 1956, quando ficou constatado que era inteligente e capaz de conviver em sociedade. Durante seu período no lar, a influência negativa da mãe, Kovacs saiu-se muito bem nos trabalhos domésticos, boas qualidades, particularmente nas áreas de limpeza e organização. Ele se comportou como dono de uma impressionante habilidade de trabalho. Embora quieto e tímido, principalmente com as pessoas desconhecidas, ele é capaz de conversas longas e bem articuladas com os professores, além de causar a impressão de ser uma criança madura e apenas um tanto retraída.

Por isso, está claro que o desprezo pela mãe antes de Kovacs deixar o Lar Charlton, em 1956, e a falta de apoio da mãe, que não havia feito qualquer tentativa de corrigir o comportamento dele, se envolvendo mais e mais em pequenas infrações, até que seu corpo foi encontrado em um beco no South Bronx, tendo ingerido uma grande quantidade de detergente Drano. Um homem chamado Gigolo da sra. Kovacs, foi posteriormente acusado





Hospital Psiquiátrico do Estado de Nova York
Ala Oeste

pelo assassinato. Quando a notícia foi transmitida ao filho, então com dezesseis anos, seu único comentário foi "Ótimo". Pouco depois, Walter Kovacs deixou o Lar para morar no primeiro de uma série de pequenos apartamentos e também assumir um emprego sem importância no ramo de confecções - uma ocupação que aparentemente manteve até meados dos anos de 1970, levando vida dupla entre o emprego diário e as atividades noturnas sob o disfarce de "Rorschach".

Existem muito poucas evidências físicas capazes de dar uma noção clara da psicologia dessa personalidade perturbada. Alguns policiais chegaram a identificá-lo com um homem-sanduíche profeta-do-Apocalipse, visto em certas áreas da cidade nos últimos anos, mas, como Kovacs recusa-se a divulgar o endereço atual, se é que ele tem, uma ideia mais precisa não nos parece provável nos estágios iniciais da investigação. Do mesmo modo, materiais relativos a seus primeiros anos são escassos, embora eu tenha obtido fotocópias de duas redações escritas por Kovacs durante sua permanência no Lar Charlton, sendo uma delas um ensaio sobre o tópico proposto "Meus pais", quando tinha dez onze anos, e a outra uma transcrição do relato que ele fez quando tinha treze anos.



Lar
Charlton

CONFIDENCIAL

por Walter Kovacs

Meus Pais

Eu tenho dois pais, mas de verdade mesmo não tenho nenhum. Nunca vejo minha mãe, mas tudo bem, apesar que às vezes eu queria ver meu pai. Não conheci meu pai e queria muito conhecer. Ele teve que ir embora de casa quando eu ainda nem tinha nascido. Acho que ele não conseguia se entender com a minha mãe. Eu ia fazer a mesma coisa se fosse ele.

Eu vivia perguntando para minha mãe sobre meu pai, mas ela não fala muito dele. O nome dele era Charlie, que é igual a chamar ele de Charlinho. Ela diz que não sabe o sobrenome dele, mas como é que alguém pode morar com uma pessoa sem nem saber isso? É muita burrice.

Minha mãe disse que mandou meu pai embora porque ele vivia discutindo de política com ela porque ele gostava do presidente Truman e ela não. Eu acho que meu pai foi um tipo de ajudante do presidente Truman, porque ele gostava muito dele. No mínimo ele teve fora do país na guerra, quando eu tava crescendo, num tipo de missão. Acho que ele era um sujeito que lutaria pelo seu país e pelo que é direito. Vai ver ele foi morto brigando com os nazistas e tá com Deus agora e é por isso que nunca veio me procurar.

Eu gosto do presidente Truman, como meu pai ia querer que eu gostasse. O presidente jogou a bomba atômica no Japão e salvou um monte de vida, porque se não fosse isso ia ter muito mais guerra do que teve e muita morte. Acho que foi uma coisa boa jogar bomba atômica no Japão.

É só isso que eu tenho para dizer sobre os meus pais.



**Lar
Charlton**

CONFIDENCIAL

SONHO 27/5/63

"Um homem estava na minha antiga casa, com minha mãe. Eles estavam comendo uma coisa parecida com massa crua e minha mãe engasgou com um pedaço. O cara com ela tentou retirar o pedaço da garganta. Ele enfiou a mão inteira na boca e logo parecia que tinha o braço inteiro metido na garganta. Ele me mandou chamar um médico. Então, eu saí correndo do quarto, mas a casa estava toda diferente e não tinha mais médico lá. Por isso, eu voltei pra procurar minha mãe. Eu estava andando numa espécie de corredor e estava escuro e eu vi uma coisa que parecia minha mãe e um cara dançando uma dança antiga no outro canto do corredor e eles estavam sem roupa. Estavam meio que montados um no outro como dois atores fantasiados de cavalo. Quando chegaram mais perto, eu vi que não estavam dançando. Estavam ligados um no outro como dois gêmeos siameses, grudados no rosto, no peito e na barriga. Eles não tinham cara. Só dava pra ver as orelhas, duas de cada lado da cabeça. As cabeças estavam de frente uma pra outra. As mãos estavam crescendo uma pra dentro da outra também, mas eles tinham as quatro pernas livres e estavam como que dançando de lado na minha direção no corredor escuro, como um caranguejo, e tinha alguma coisa enrolada em seus pés fazendo eles tropeçarem. Eu olhei pra baixo e vi que eram calças e roupas de baixo. Eles estavam vindo na minha direção e aí eu acordei. Eu tive sensações quando acordei. Sensações e pensamentos imundos. O sonho me perturbou fisicamente. Não consegui evitar. Eu me acordava só de falar sobre isso."



MEU
SONHO
POR
W.J. KOVACS
13 ANOS

Da mesa do: Dr. Malcolm
22/11/8

Walter Joseph Kovacs promete ser um caso complexo, principalmente face à natureza extrema de suas atividades como vigilante. Pode ser possível identificar uma nova síndrome que nos ajude a entender as outras pessoas que, no passado, compartilharam com Kovacs suas atividades de justiceiro mascarado. Seja como for, pretendo fazer anotações com vistas a uma possível publicação futura.

A primeira entrevista com Kovacs é sexta-feira à tarde. Aguardo ansiosamente.

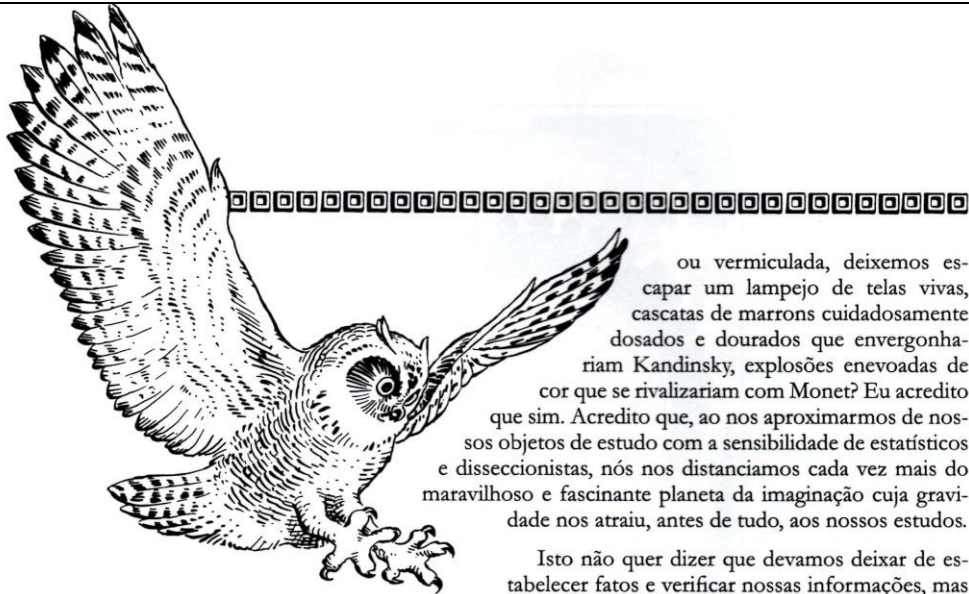


Este artigo foi retirado do Journal
of The American Ornithological
Society, outono de 1983

SANGUE ■ DOS OMBROS ■ DE ■ PALAS

■■■■■■■■■■ POR DANIEL DREIBERG ■■■■■■■■■■

Seria possível, eu me pergunto, estudar um pássaro tão intimamente, observar e catalogar suas peculiaridades nos mais diminutos detalhes, a ponto de ele se tornar invisível? Seria possível, enquanto calculando meticulosamente a envergadura de suas asas ou a extensão de seu tarso, de alguma forma perdermos de vista sua poesia? Que em nossas prosaicas descrições de uma plumagem marmórea



ou vermiculada, deixemos escapar um lampejo de telas vivas, cascatas de marrons cuidadosamente dosados e dourados que envergonhariam Kandinsky, explosões enevoadas de cor que se rivalizariam com Monet? Eu acredito que sim. Acredito que, ao nos aproximarmos de nossos objetos de estudo com a sensibilidade de estatísticos e disseccionistas, nós nos distanciamos cada vez mais do maravilhoso e fascinante planeta da imaginação cuja gravidade nos atraiu, antes de tudo, aos nossos estudos.

Isto não quer dizer que devamos deixar de estabelecer fatos e verificar nossas informações, mas apenas sugerir que, se não puderem ser imbuídos

da clareza da percepção poética, tais fatos permanecerão como joias opacas; pedras semipreciosas que mal valem o trabalho de ser coletadas.

Quando contemplamos a pupila negra de um periquito, devemos nos ensinar a vislumbrar a fria e distante loucura que Max Ernst percebeu quando decidiu paramentar suas noivas nuas com confecções de pena escarlate e as cabeças monstruosas de pássaros exóticos. Quando algum papagaio ou andorinha-do-mar são capturados pela atenção azulada de nossas lentes Zeiss, devemos ser capazes de ver o voo imóvel das gaivotas sépias por meio das antigas fotografias cinéticas de Muybridge, batendo asas brancas, traçando uma lenta linha osciloscópica pelo tempo e o espaço.

Contemplando um falcão, vemos as diminutas diferenças na largura das hastes que correm pelas penugens onde os egípcios outrora viram Hórus e o olho incandescente da vingança divina encarnada. Até transformarmos nosso reles olhar em visão genuína; até nosso ouvido estar maduro o bastante para pinçar uma sinfonia no pandemônio estridente do aviário; até que isso aconteça podemos ter um *bobby*, mas não uma paixão.

Quando criança, minha paixão eram as corujas. Durante os longos verões dos primeiros anos da década de 50, enquanto o resto do país estava, ao que parece, perscrutando os céus em busca de discos voadores ou mísseis soviéticos, eu corria pelos campos da Nova Inglaterra às altas horas da noite, meu tênis mascando grama ressecada e samambaias a caminho de meu ponto de vigília, onde eu me sentava esquadrinhando os céus na esperança de um tipo diferente de espetáculo, os ouvidos atentos para o guincho extraordinário que anunciava um velho pássaro percorrendo as trevas em busca de alimento — o grito penetrante de um ermitão insano, fulgurantemente distinto do sibilo ressonante de uma coruja mais jovem.

Em algum lugar ao longo dos anos; em algum momento durante a imensa extensão entre aqueles agradáveis anos no apagar das luzes de uma guerra bem vencida e estes tempos modernos, atamancado na sombra indistinta de uma guerra impossível de se vencer; em algum ponto ao longo do caminho, minha paixão se perdeu, inadvertidamente modificada do minério reluzente original para um sistema de catalogação banal e destituído de empolgação. Este embaciamento gradual evoluiu sem ser percebido, de modo desenfreado, finalmente se calcificando em um hábito irrefletido. Foi apenas há relativamente pouco tempo que consegui apreender um fascinante lampejo de meu destino por meio da acumulada poeira de estudos metódicos e acadêmicos: ao visitar, em nome de um amigo mútuo, um enfermo conhecido, internado em um hospital no Maine, caminhava eu de volta pelo estacionamento sombrio com minha mente reduzida a um espaço vazio devido às várias preocupações daquele dia quando repentina e inesperadamente ouvi o grito de uma coruja.



Era um pássaro avançado nos anos. Seu guincho, qual o de um ancião enlouquecido, rodopiava insanamente pelos céus negros e gélidos de encontro a entrecortadas nuvens noturnas. Aquele som me fez parar imediatamente. É uma falácia supor que as corujas guincham para assustar suas presas, arrancando-as de seus esconderijos como muitos já sugeriram; o grito da coruja caçadora é uma voz do inferno, que transforma os ratos-calunga em estátuas e enraíza as fuinhas no chão. Em meu instante de paralisia sobre o macadame reluzente, entre os automóveis adormecidos, entendi o propósito por trás do grito com uma clareza penetrante, do mesmo modo como eu havia compreendido quando menino, deitado de bruços contra o solo quente do verão. Naquele momento prolongado e atemporal, senti o medo animal junto a todas as outras criaturas, muito menores e mais vulneráveis do que eu, que também haviam escutado o guincho e estavam tão imóveis quanto eu. A coruja não buscava assustar seu alimento para que se revelasse. Empoleirada sobre seu galho durante horas, com uma quietude desconcertante, sorvendo as trevas através de pupilas sedentas e dilatadas, ela já havia localizado seu jantar. O guincho serviu apenas para transfixar a guloseima escolhida, cravando-a ao chão com um prego esgançado de terror cego e impotente. Sem saber qual de nós havia sido selecionado, permaneci imóvel juntamente com os roedores do campo, meu coração batendo forte enquanto esperava pelo repentino aperto de dedos de aço afiados que garantiriam a primeira e única indicação de que eu era a vítima predeterminada. As penas das corujas são macias e fofas, não emitem som algum quando elas mergulham dos estratos mais enegrecidos do céu. O silêncio antes da investida de uma coruja é o silêncio de uma Bomba-V, e jamais escutamos aquela que mergulha sobre nós.

Em algum ponto afastado na escuridão crepuscular além dos pátios iluminados do hospital, pensei ter ouvido alguma coisa pequena emitir seu derradeiro lamento. O momento havia passado. Eu podia me mover outra vez, juntamente com todos os demais habitantes aliviados e invisíveis da grama alta. Estávamos salvos. Ela não havia gritado para nós, não daquela vez. Poderíamos prosseguir com nossos assuntos noturnos, com nossas vidas, buscando comida ou um parceiro. Não estávamos nos debatendo sem forças em meio a trevas sufocantes e fétidas, a cabeça metida na goela de um horror alado, nossas caudas pendendo pateticamente a partir daquele mórbido bico em forma de cimitarra durante horas até nossas patas traseiras e cintura pélvica serem finalmente expelidas, nossa pele vazia e fosca curiosamente invertida pelo processo.

Embora eu tenha recuperado minhas capacidades motoras após o guincho da coruja, percebi que meu equilíbrio não havia voltado inteiramente. Alguma faceta da experiência tocou uma corda em mim, forjou uma conexão entre meu eu adulto insensível e combalido com a criança que se deitava sob a débil luz das estrelas enquanto os grandes caçadores da noite encenavam dramas cheios de fome e morte no ar opaco acima de mim. Um ímpeto de vivenciar em vez de simplesmente registrar acendeu-se novamente em meu ser, dando início aos processos mentais e à autoavaliação que levou a este artigo.

Como ressaltei antes, não pretendo sugerir que eu tenha imediatamente abandonado todo o empenho acadêmico e pesquisa próprios do campo a fim de fugir para levar uma existência primordial e nua na floresta. Pelo contrário: lancei-me no estudo de meu assunto preferido com fervor renovado, capaz de ver os fatos áridos e as descrições desapaixonadas sob a mesma luz transformadora que os havia favorecido quando eu era mais jovem. *Uma compreensão científica dos movimentos articulados e sincronizados de cada pena de uma coruja durante o voo* não impede uma apreciação poética do mesmo fenômeno. Na verdade, ambos intensificam um ao outro, um olhar mais lírico emprestando aos dados gélidos uma paixão da qual eles há muito tinham se divorciado.





Mergulhando-me com avidez em livros de textos empoeirados e fechados há anos, deparei-me com passagens esquecidas que me deixaram quase sem fôlego, tomos de aparência enfadonha que se revelaram casas de tesouros de iridescente assombro. Entre as teias, redescobri muitas gemas perdidas há anos, trechos antigos de prosa descritiva que, não obstante, reuniam sem esforço a essência violenta e terrível de seu objeto de estudo.

Eu me deparei mais uma vez com o relato exaustivo de T.A. Coward sobre certo encontro com um Mocho: *"Na Noruega, vi um pássaro que havia sido apreendido fora do ninho. Ele não apenas assumia a típica atitude aterradora, como também empreendia frequentes golpes contra a tela de arame, atacando com suas patas. Ele estufava as penas, erguia a cabeça, abria as asas e emitia uma saraivada de estampidos de seu bico cortante, mas o que me marcou mais foi o brilho cintilante em seus enormes olhos laranja"*.

Depois há, é claro, o relato de Hudson sobre o Mocho de Magalhães que ele feriu na Patagônia: *"As íris eram de um laranja forte, mas toda vez que eu tentava me aproximar do pássaro, elas se inflamavam, tornando-se enormes globos de chamas amarelas, as pupilas negras cercado-se de uma cintilante luz escarlate que emitia diminutas faíscas amareladas no ar"*. Em palavras há muito esquecidas, como as acima, eu captei um pouco da intensidade apocalíptica e ardente que sentira naquele úmido estacionamento no Maine.

Hoje em dia, quando observo algum espécime de *Carine noctua*, tento olhar além do belo cinza de seus dedos, enxergar além das manchas brancas dispostas em linhas ordenadas como uma mostra de fogos de artifício em sua fronte. Em vez disso, tento ver o pássaro cuja imagem os gregos esculpiram em suas moedas, pousado pacientemente próximo ao ouvido da deusa Palas Atena, em silêncio e partilhando com ela sua sabedoria imortal.

Quicá, em vez de medir os penachos que dominam suas orelhas, devêssemos nos indagar sobre o que aqueles ouvidos podem ter escutado. Talvez, ao considerar a maneira na qual ele agarra o galho em que se empoleira, com dois dedos à frente e o terceiro prendendo por trás, devêssemos nos permitir um momento de reflexão e reconhecer que aquelas mesmas garras devem ter, ao menos uma vez, arrancado sangue dos ombros de Palas.

Na próxima edição, republicaremos uma seleção de artigos da The New Frontiersman, 31 de outubro de 1985.



REFILAR MARGEM ESQUERDA

SEGURANÇA

Quinta-feira, 31 de outubro de 1985

50 centavos

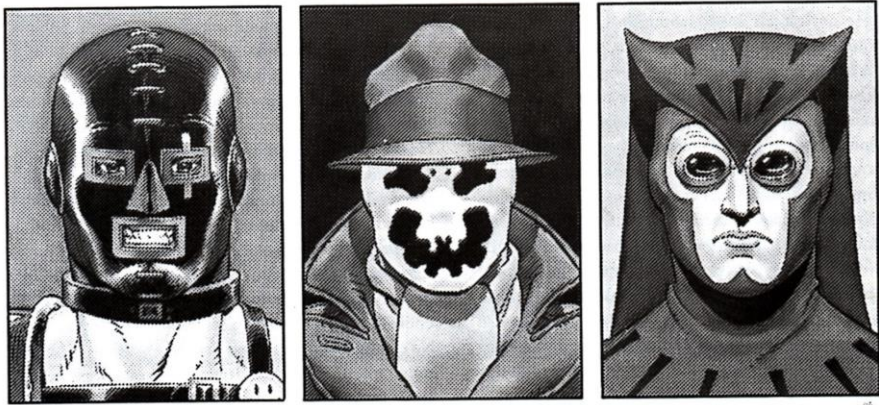
Edição IVII
Nº 21

BANNER

NEW FRONTIERSMAN

★★★★

HONRA É COMO UM FALCÃO: ÀS VEZES, DEVE SER ENCAPUZADA



Hector Godfrey, Editor

ARMAGEDOM VERMELHO

Nessa nossa última hora, com o mundo à beira do Armagedom Vermelho, é vital que nós, como nação, estejamos unidos em torno de símbolos mais próximos do grande e pulsante coração vermelho, branco e azul deste país sitiado. Eles são nossa esperança e inspiração, as lendas que motivam nosso povo a sempre seguir adiante em tempos de crise mais profunda.

Seria o nosso senso de identidade nacional, nosso orgulho, nossa ideia de honra... seriam essas coisas tão duradouras não fossem os grandes símbolos de liberdade como a cavalgada à meia-noite de Paul Revere, o Álamo ou o Discurso de Gettysburg? Penso que não. E ainda assim parece haver aqueles que, mesmo nessa medonha adversidade que nos assedia, acham por bem ridicularizar e denegrir os próprios conceitos que fizeram da América o que ela é hoje!

NEW FRONTIERSMAN

Cont. na pág. 2

HONRA É COMO... (CONTINUAÇÃO)

QUEM ELES
PENSAM QUE SÃO?

Para qualquer cidadão que esteve acompanhando as notícias no decorrer deste mês insuportável, não há dúvida sobre quem estou falando. Na última edição da revista mensal, pseudointelectualoide e coqueluche da esquerda festiva, *Nova Express*, o apologista da cocaína e editor da mesma, DOUGLAS ROTH, destilou um infundado e acrimonioso ataque à tradição cultural dos homens da lei mascarados, tentando revolver velhos preconceitos e idiosincrasias para transformá-los em uma sangrenta onda de desordem civil.

Não preciso lembrar nossos leitores que, em edição anterior desse inflamatório pasquim, Roth encabeçou a difamação cancerosa que maculou o nome do Dr. Manhattan. Esse selvagem e histérico ataque levou o maior trunfo estratégico de nosso país a abandonar a Terra para se autoexilar em outro planeta. Como consequência, isso pode provocar um calcinante apocalipse nuclear ou nossa submissão como país sob o coturno cossaco da União Soviética.

A *Nova Express*, acumulando calúnia após calúnia, deu seguimento à sua infâmia potencialmente catastrófica com um artigo na atual edição, tentando traçar vínculos tênues entre recentes acontecimentos noticiados envolvendo antigos aventureiros mascarados e dar-lhes a forma fantasiosa de uma exagerada teoria conspiratória, esquecendo que a maioria dos "acontecimentos noticiados" em questão foram gerados como resultado direto da *Nova Express* e sua irresponsável campanha difamatória! Em seu artigo, Roth refere-se com maldosa satisfação ao fato de que exemplares antigos do *New Frontiersman* foram encontrados no apartamento alugado do justiceiro Rorschach depois de sua prisão, mencionando este fato como "prova" do mau-caráter do herói. Ele parece sugerir, com um desprezo à lógica, típico de maconheiros, que Rorschach só pode ser mau-caráter, uma vez que lê o *New Frontiersman*, indicando, ao mesmo tempo, que o *New Frontiersman* deve ser desacreditado, já que é lido por alguém como Rorschach! O resultado geral do artigo é um ataque arrogante e sem fundamentos não só a esta publicação e aos próprios aventureiros mascarados, mas também a toda uma instituição americana! Quem Roth e sua redação de bajuladores composta de sicofantas efeminados pensam que são??

VILIPÊNDIO

A instituição que Roth e seus capangas estão vilipendiando sem cerimônia é a da Justiça Encapuzada, uma

força voltada para tudo que há de honrado, que ousa avançar onde as leis covardes e inúteis, elaboradas por apedreiros pusilânimes e a corja ainda mais nefasta que infesta nosso judiciário, são proibidas de chegar.

O que dizer, então, do Derramamento de Chá no Porto de Boston? Onde situar o espírito do Cavaleiro Solitário? O que pensar de todas as ocasiões em que os homens julgaram necessário se mascarar a fim de preservar a justiça acima da letra da lei? A *Nova Express* faz muitas referências, repletas de escárnio, aos heróis fantasiados como sendo descendentes diretos da Ku Klux Klan, mas é preciso ressaltar que, apesar do que possa ser entendido como seus excessos mais tardios, a Klan originalmente surgiu porque pessoas decentes nutriam temores perfeitamente cabíveis pelo bem-estar e a segurança de seus entes queridos e pertences quando forçados a conviver intimamente com indivíduos de uma cultura muito menos avançada moralmente.

Não, a Klan não era exatamente legal, mas seus membros trabalharam voluntariamente para preservar a cultura americana em áreas onde havia ameaças reais de que essa cultura pudesse ser superada e assumir tonalidades mestiças. De modo semelhante, durante nosso bombardeio retaliatório perfeitamente justificado de Beirute, em 1979, houve muitos de nossos supostos aliados europeus, amigos apenas em situações alvissareiras, que ladraram supostas infrações da lei internacional. No entanto, para que são feitas as leis se não para servir a humanidade? E se essas leis, por meio de circunstâncias não previstas, não se tornarem mais aplicáveis, não seria mais nobre seguir o curso do que é certo e justo - servir o espírito da lei em vez de cada um de seus pontos e vírgulas? No meu entender, qualquer um capaz de responder essa pergunta de forma negativa não possui o estofo moral necessário para ser chamado de americano. No caso dos artigos da *Nova Express* e seus perpetradores, eu iria até mais longe denunciando esta negação de virtudes patrióticas já comprovadas pelas exigências do tempo como sendo definitivamente ANTILmericanas.

COVARDES COMUNISTAS
E COCAINÔMANOS

Eu já estou farto desses covardes comunistas e cocainômanos, e acho que chegou a hora de começarmos a nos perguntar quem estaria se beneficiando com a zombaria da *Nova Express* às lendas americanas, e a subsequente subversão e solapamento de nossa moral nacional. Pode haver qualquer dúvida de que a única beneficiária é a causa do comunismo internacional? Não deveríamos talvez conchamar nossas autoridades a investigarem mais minuciosamente

abrir
(parágrafo #)

Cont. na pág. 3

Quinta-feira, 31 de outubro de 1985

NEW FRONTIERSMAN

3

Como enxergamos a questão...**HONRA É COMO... (CONTINUAÇÃO)**

em nossas bancas todas as semanas? Os nossos leitores habituais sabem que já expressei minhas suspeitas com respeito ao envolvimento da mão vermelha nas denúncias e subsequente exílio do Dr. Manhattan (ver N.F., domingo, 20 de outubro: "Protetor do nosso país difamado pelo Kremlin"), e sem dúvida unir-se-ão a mim na percepção de que este renovado ataque empreendido pela Nova Express às nossas tradições e valores são mais provas de onde repousam os interesses dessa revista: bem ao leste. Não se esqueça disso.

Hector Godfrey, Editor

Falta
foto

ESCRITOR DESAPARECIDO

LISTA DE PESSOAS DESAPARECIDAS CRESCE
ENQUANTO INVESTIGAÇÕES SÃO ABOLIDAS

No início desta semana, a polícia encerrou as investigações que vinha realizando sobre o misterioso desaparecimento do autor Max Shea, citando falta de provas como um importante fator na decisão. O *New Frontiersman* gostaria de lembrar tanto as autoridades competentes quanto nossos leitores das evidências avassaladoras já relacionadas por este jornal, sugerindo que o desaparecimento de Shea faz parte de uma conspiração cuidadosamente orquestrada, cujas raízes ainda podem ser relacionadas a sinistros interesses cubanos.

Embora seja verdade que Shea realmente desapareceu sem deixar vestígio, não nos dando pista alguma de seu paradeiro, ao considerar a extraordinária quantidade de desaparecimentos semelhantes relatados aproximadamente na mesma época, é possível vislumbrar o surgimento de um cenário maior e mais assustador. Nos dois meses seguintes ao desaparecimento de Shea, não menos do que quatro figuras proeminentes do mundo da criação também sumiram da face da Terra. Entre elas, incluem-se o radical arquiteto Norman Leith, a pintora surrealista Hira Manish e o respeitável autor de ficção científica James Trafford March. É forçoso admitir que as circunstâncias de cada caso são bastante diferentes e parecem nos induzir a considerar tudo uma simples coincidência desprovida de sentido... Manish estava sofrendo profundas dificuldades em seu casamento, tornando o aparente abandono de seu marido e dois filhos bem menos surpreendente. March devia somas exorbitantes ao fisco, que havia congelado suas contas bancárias. Leith estava reconhecidamente deprimido e até mesmo suicida durante o período que culminou com seu desaparecimento, bem como a compositora de vanguarda Linette Paley. Na qualidade de razões para o desaparecimento, cada uma delas, individualmente, parece ser verossímil o bastante para descartar como desnecessária qualquer ideia de conspiração. No entanto, ainda resta uma dúvida: seria possível que quatro personalidades de destaque simplesmente se desmaterializassem no período de dois meses, deixando carreiras, reputações tão brilhantes e promissoras para trás?

Falta
foto

Além disso, devemos considerar também pessoas proeminentes em outros campos, que, embora menos conhecidas e portanto não tão facilmente enumeráveis, parecem ter se dissolvido no ar durante o período. Tenho registrado um número inesperadamente alto de desaparecimentos no meio da comunidade científica, que, embora se consista em grande parte de trabalhadores subalternos e menos dotados, inclui nomes notáveis como o do Dr. Whittaker Furnesse, o brilhante especialista em eugenia que, de acordo com a esposa, deixou sua casa certa noite para caminhar com seu cão e simplesmente jamais retornou.

Mais estranho ainda, e com grande probabilidade de não ter ligação alguma, há o desaparecimento de parte de uma pessoa após sua morte, registrado na mesma semana em que a evaporação de Shea foi noticiada. Pais e parentes do suposto sensível e clarividente Robert Deschaines, comparecendo a seu funeral após um ataque cardíaco fulminante sofrido pelo jovem médium, ficaram horrorizados ao saber que vândalos necrofilicos ou doentios apreciadores de piadas macabras haviam roubado a cabeça do cadáver enquanto este permaneceu sozinho na laje mortuária. A polícia expressou algumas opiniões inconsistentes sobre o possível envolvimento de praticantes de magia negra, mas, desde então, não surgiu mais nenhuma outra evidência.

Mesmo descontando essa última curiosidade, será que não resta ninguém preparado para investigar a fundo esse excesso bizarro de desaparecimentos e ver o que pode emergir daí? É possível que nosso estridente e nervoso Judiciário esteja realmente com medo de olhar debaixo desse tapete em particular com medo do que poderá ser encontrado? O *New Frontiersman* repete seu alerta: americanos talentosos e de destaque estão sendo sequestrados sob nossos narizes.

Não é o momento de alguém descobrir exatamente aonde eles estão indo?

Sal, achei que você gostaria disto pra seu livro de recortes

DAILY WORLD

12 de janeiro de 1939 Mais do que notícias 5 cent

VILÕES VIBRAM POR VOLUPTUOSA VIGILANTE

Os marginais estão babando pelo mais recente justiceiro a vestir roupa colante e saltar a bordo do carro alegórico dos vigilantes mascarados. Por quê? Bem, talvez porque o referido justiceiro seja uma garota! Em seus formosos 18 anos, a ruivíssima Sally Júpiter (91-61-96) assumiu o sedutor e misterioso codinome de Espectral, trajando vestes curtíssimas e se tornando a primeira mulher a ingressar no combate à criminalidade.


O agente da srta. Júpiter, Larry Schexnayder, disse que a ex-garçonete e dançarina de teatro de variedades faz um sucesso tão grande com os bandidos que eles praticamente tropeçam uns nos outros no afã de serem capturados por ela! Como testemunha, Schexnayder citou o sr. Claude Boke, sem endereço fixo e atualmente em liberdade condicional depois de Sally, que estava por perto, vê-lo prendido durante assalto a uma loja de bebidas.

"Ela me bateu pra valer, mas não guardo ressentimento, não. A moça é muito bonita e eu prefiro ser preso por ela do que por um guarda barrigudo", disse Claude, que teve de pagar uma multa leve. Desde então, ele parou de beber e está trabalhando como frentista em um posto de gasolina.

Sally, que espera trabalhar como modelo ou atriz, nos conta que já existe um filme sobre sua vida em andamento.

"O título é 'Espectral: A História de Sally Júpiter', entusiasma-se Sally, "e já está em fase de planejamento. Larry e eu nos encontramos com o sr. King Taylor, de Hollywood, e todo mundo ficou muito empolgado com a ideia".

Tenho certeza de que todos desejamos à corajosa Sal muita sorte em seus futuros empreendimentos e, se o filme mencionado acima for mesmo produzido, quem sabe? Talvez ela tenha de organizar uma *première* especial... só para a comunidade criminosa!



relatos forem verdadeiros, ela certamente tem muito o que explicar a seu marido e dois filhos que ficaram na fazenda.

...

Enquanto isso, no universo da capa e máscara, o maior buxixo é sobre a graciosa combatente do crime Sally Júpiter, vulga ESPECTRAL. Parece que ela e o veterano JUSTIÇA ENCAPUZADA estão de caso e raramente um é visto longe do outro. Será que os sinos do matrimônio estão para tocar? Se quiserem provas, olhem com quem Sally está de braços dados na recentemente divulgada foto publicitária da equipe de shorts e colante, Os Homens-Minuto. Cá entre nós, Zelda se pergunta: será que ele fica de capuz o tempo todo?

...

Eles foram vistos dançando de rosto colado

King Taylor Production

Sal e Larry

22/8/45

Oi, pessoal! Eu sei, eu sei. Faz um tempão, mas acho que as coisas finalmente estão progredindo em relação ao filme "O Espectro Sedutor" (a propósito, esse é o título mais recente. Foi Maurie que falou. Espero que gostem. Nós achamos que "Sally Júpiter: A Lei de Lingerie" era longo demais).

A versão mais recente está muito boa. Mantivemos um monte de elementos típicos das matinês de sábado, que a gente adotou depois de descartar a ideia de fazer um documentário, e conservamos muitas cenas filmadas com vocês anos atrás. Essa nova versão teve material acrescentado para se tornar acessível a um mercado adulto mais expressivo. Acho que vocês vão achar muito divertido. Nós descobrimos uma pessoa fenomenal. O nome dela é Cherry Dean, com quem estou muito empolgado. Ela substitui você nas cenas novas. De costas, vocês são idênticas! É fenomenal!

Seja como for, vou manter contato com vocês à medida que as coisas forem avançando.

Abracos e beijos,
King

TENENTE DOS FUZILEIROS
NAVAIS DOS ESTADOS UNIDOS

NELSON GARDNER

Consultor freelance

KL5-2204

Cara srta. Júpiter,

Tendo visto a srta. nos noticiários recentemente, achei por bem me apresentar. Meu nome é Capitão Metrópole, e também sou um aventureiro mascarado com profundo interesse em eliminar o crime e a injustiça onde quer que eles infiltrem sua abominável face. Fico feliz em saber que partilhamos das mesmas inclinações.

Também notei, acompanhando os jornais, que há várias outras pessoas de nossa estirpe em toda a América dando um passo à frente para ingressar nesse combate. Sendo eu um militar de natureza e carreira, dei-me conta de que garantiríamos uma notável vantagem estratégica se nos organizássemos em um pequeno batalhão, pronto para servir nosso país em qualquer momento.

Sugiro que tal grupo seja chamado de 'Os Novos Homens-Minuto da América', e já elaborei detalhes como códigos, senhas e exercícios estratégicos que nos serviriam muito bem em nossa luta contra a infâmia.

Se estiver interessada nessa proposta, queira me contatar pelo meu representante, o ex-tenente dos fuzileiros navais Nelson Gardner, cujo cartão anexo a esta.

Aguardo notícias suas para breve.

Seu camarada cativo na campanha contra o crime,

Capitão Metrópole

Larry,
você só pode
estar brincando!



Sally, acho que isso aqui pode ser muito interessante - por favor, leia com atenção. L.S.

3 de Pereveiro de 1948

Gara Sally,

Não mantive contato ultimamente porque achei que você precisava ter um tempo sozinha para se recuperar do funeral do pobre Bill. No entanto, há certas coisas sobre as quais precisamos conversar.

Nelly me telefonou a noite passada, irritado por outra discussão que teve com J.E. Esses dois estão piores a cada dia. Quanto mais agem em público como um velho casal, mais difícil fica ocultar da imprensa o que está acontecendo. Sei que você garantiu um excelente álibi para J.E. até agora, e que a publicidade que obtivemos com isso não foi nada má, mas isso não pode durar muito. Nelly diz que, quando telefona, ele está sempre fora com os garotos e, pelo visto, tem um monte de coisas barra-pesada acontecendo. É só um desses moleques procurar a polícia com uma história e alguns ferimentos convincentes pra dar suporte a ela que a gente vai estar de novo às voltas com um caso parecido com o da Silhouette.

Eu francamente não sei quanto tempo isso pode durar. Lewis está bebendo cada vez mais e anda muito devagar desde o que aconteceu com Bill. Mason não passa de um escoteiro deslumbrado, como sempre, mas com Nelly e J.E. aprontando, a situação está virando um espetáculo muito deprimente. Talvez agora seja a hora de cair fora e computar o prejuízo. Nós juntamos um bom dinheiro e eu já falei várias vezes sobre um bom lugar para morar no oeste do país; talvez seja o momento de nós dois assumirmos uma parceria viável? Seja como for, pense a respeito.

Com estimas,

Larry

*a coisa mais parecida com
uma proposta que eu já recebi*

RESENHA CINEMATOGRAFICA

ESPECTROS ESPECIAIS DA ESBÓRNIA

DIR: Edmund "King" Taylor

ESTRELANDO: Cherry Dean, Rod Donovan, Dana Young, Lola Booker, Harry J. Peters, Sally Júpiter.

Se você curte cinema moderno de bom gosto e sensualmente artístico, recomendo que esse filme seja evitado a todo custo. Barato até mesmo para os padrões de filmes B, ele começa como um seriado de aventuras infantil, repleto de cenas pouco convincentes de uma dublê numa antiquada fantasia de corista travando mal coreografadas lutas com brutamontes de plantão. Editadas de modo muito negligente nesse cenário nada promissor e juvenil, vemos cenas da srta. Dean — vestida da mesma forma e sendo amarrada, chicoteada e acariciada por "Rod Donovan", que com certeza deve ser parente do picaretíssimo diretor "King" Taylor, tão grande é a semelhança entre os dois. Detestável até mesmo para ser dignificado com o termo "pornografia", o único ato real de sadismo no filme é exibido; o único de masoquismo é assistido.

PERFIL: SALLY JÚPITER

uma entrevista com a glamorosa garota dos anos 40 e as cicatrizes de sua carreira como combatente do crime.

PROBE: Sally, quanto você diria que vestir uma fantasia tem a ver com sexo?

SALLY: Eu não diria que tem... Bem, digamos que, pra mim, nunca teve. Sempre fiz isso por dinheiro. Acho que, pra algumas pessoas, tinha a ver com fama e pra outros poucos, que Deus os abençoe, era pura boa vontade mesmo. Não estou dizendo que não tinha a ver com sexo pra algumas pessoas, mas, não, não, eu não diria que esse era o motivo da maioria...

PROBE: Sobre Ursula Zandt, a Silhouette...

SALLY: Hm-hmm. Bem, cedo ou tarde, o assunto viria à tona, por isso, vamos falar dele logo. Em primeiro lugar, eu não gostava dela como pessoa. Quer dizer, Ursula não era nada fácil de se conviver. Mas quando os jornais ficaram sabendo que ela era – como se diz hoje em dia – uma mulher gay, quando isso aconteceu, eu achei errado. Quer dizer, Lawrence, que foi meu primeiro marido, convenceu todo mundo a expulsar a coitada do grupo pra minimizar o estrago na nossa imagem, mas... Bom, eu votei como todo mundo e... Olha, não foi justo. Não foi honesto. Quer dizer, não tinha só ela de gay nos Homens-Minuto. Algumas profissões, sei lá, atraem certo tipo de gente.

PROBE: Quem mais era gay?

SALLY: Eu não vou dar nomes. Eram dois caras, que hoje estão mortos. Um deles morreu recentemente. Não quero dizer quem eram. Só estou dizendo que todos

sabíamos que ela não era a única, e chutamos a coitada assim mesmo. Quando ela foi morta daquele jeito... Quer dizer, eu nunca tive afinidade com ela. Ursula. Seu nome verdadeiro era esse mesmo? Eu não sabia. Não gostava dela, mas... ser expulsa daquele jeito... A gente não devia ter feito isso. Não me sinto bem com esse tipo de coisa.

PROBE: Ainda falando dos Homens-Minuto, a autobiografia de Hollis Mason...

SALLY: Oh-oh! Lá vem.

PROBE: ...alega que você foi atacada sexualmente pelo Comediantes, que, como todos sabem, ainda está na ativa. Você nunca falou quase nada sobre o incidente...

SALLY: E por que eu deveria romper um silêncio tão antigo?

PROBE: Você não vai comentar isso?

SALLY: Eu... olha, eu não guardo ressentimento. Só isso. Sei que devia guardar, todo mundo diz que eu devia, mas... olha, não tenho que justificar minhas atitudes, tá bem? É que nada é tão simples assim, nem coisas que são simplesmente horróricas. Estupro é estupro e não há desculpas pra isso. Não mesmo, mas, pra mim, eu sinto... sinto que, de alguma forma, eu contribuí pra isso. Será que isso é culpa indevida ou qualquer outra coisa que meu analista disse? Eu realmente sinto assim, que, de alguma forma, tive culpa por... por me deixar ser vítima dele, não no sentido físico, mas... mas é como se... deixa ver... como se, por um momento, talvez eu realmente quisesse... quer dizer,

isso não é desculpa pra ele, não é desculpa pra ninguém, mas, com toda essa dúvida, o desfecho que a coisa teve, eu não posso ficar brava quando não tenho certeza sobre meus próprios sentimentos...

PROBE: Você está aposentada agora e parece que sua filha foi treinada para seguir seus passos. Tendo visto o que esse estilo de vida representou para sua vida, como se sente a respeito de sua filha?

SALLY: Mm, essa é pesada. Acho que, sob muitos aspectos, fui eu que empurrei Laurie, minha filha, empurrei a menina pra esse ramo de trabalho... Sei que quando ela está irritada com alguma coisa sempre me culpa por tê-la metido nessa carreira tão esquisita, mas, lá no fundo, em alguma parte, acho que ela secretamente gosta. Laurie gosta de reclamar, mas o que mais ela poderia ter feito? Se casado e virado dona de casa? Arranjado emprego num banco? E daí que ela não tem uma vida normal? O que há de tão bom na vida normal? Vida normal é um saco! Pode perguntar a qualquer pessoa! Não, não, claro que não. Eu sou sua mãe e me preocupei. Mas, no fim, acho que ela vai perceber o que eu lhe dei. Acho que ela vai começar a comparar sua vida à das outras moças e pensar que eu a poupei em vez de tê-la condenado.

PROBE: Você acha?

SALLY: Espero que sim.



Estupro é estupro e não há desculpas pra isso. Não mesmo, mas, pra mim, eu sinto... sinto que, de alguma forma, eu contribuí pra isso.

PROBE / SETEMBRO DE 1976

22

ANEXO J – Paratextos Ficcionais do Capítulo X

VEIDT 198

Leo Winston
Presidente
Marketing e Desenvolvimento

Caro Adrian,

Embora você tenha vetado a expansão da linha de bonecos baseados em seus antigos adversários, ainda acho que a coleção de action figures do Ozymandias precisa atingir maior visibilidade no mercado, e isso, a meu ver, exige um número mais amplo de produtos. Várias possibilidades me ocorreram e eu pretendo expô-las abaixo.

Em primeiro lugar, bonecos baseados em Rorschach e no Coruja parecem ser viáveis. Do ponto de vista jurídico, estamos investigando, no momento, a situação com relação às leis de marcas registradas e copyrights. Nossos advogados acreditam que, uma vez que os justiceiros fantasiados tornaram-se ilegais, não pode haver reivindicação de copyright sobre suas imagens, deixando-nos livres para registrar nosso próprio copyright. Isso me parece perfeito, mas como fiquei sabendo que você tem vínculos pessoais com esses indivíduos, é provável que não pense da mesma forma.

Em segundo lugar, temos o boneco de Moloch. Tendo em vista que Edgar Jacobi morreu recentemente, existe a questão do mau gosto. Todavia, pelo que determinaram nossos advogados, Jacobi não deixou curadores para seus bens em condições de impedir qualquer investida de marketing. Além disso, mais uma vez não pode haver qualquer reivindicação com relação ao uso de uma identidade que já era ilegal desde o princípio.

Em terceiro lugar, espero que aprove a inclusão de Subastis. Sei que ela não tomou parte de suas façanhas enquanto você era um aventureiro, mas os produtores do desenho animado de Ozymandias, com data de estreia marcada para o próximo outono, acreditam que Subastis deve desempenhar um papel de destaque como companheira felina, sendo apropriado que faça parte da linha de produtos.

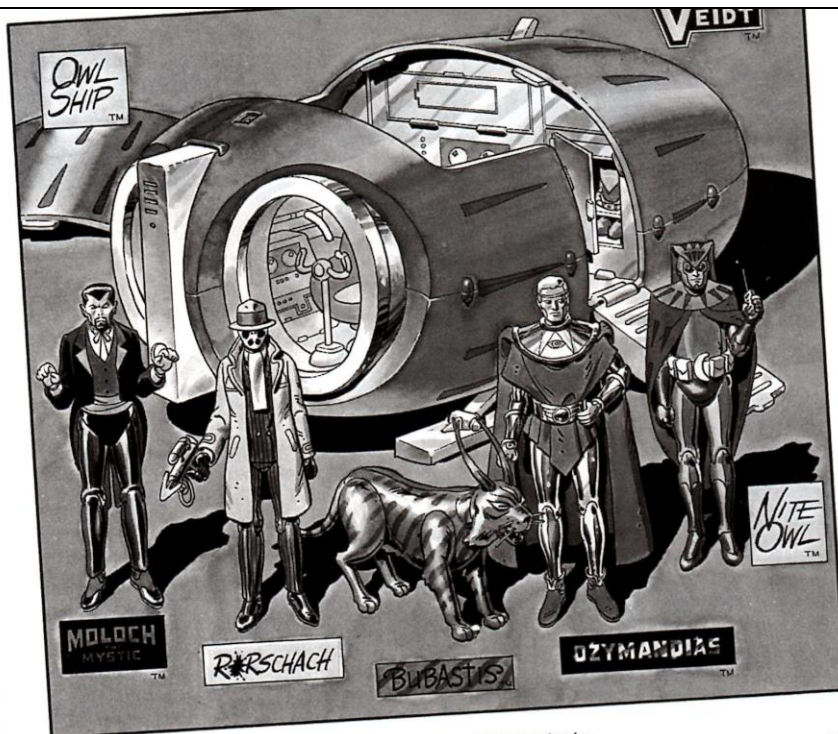
Seja como for, antecipando sua aprovação com respeito à nova linha de produtos e na ausência de qualquer impedimento legal imediato, pedi ao pessoal da produção que preparasse esse folheto promocional. Espero que se anime com nossas propostas. Na próxima semana, devo telefonar para discutirmos o RPG "Zigurate da Morte" e poderemos conversar melhor sobre esses assuntos.

Leo Winston

Leo Winston
Marketing e Desenvolvimento

26 27 28

Boyd M. 3pm *Ted's Birthday 1971*



(OZ0001): **Ozymandias:**
O boneco, inteiramente articulado, com capa removível, túnica e tiara, foi moldado para reproduzir com perfeição o físico mundialmente famoso do atleta e ex-aventureiro Adrian Veidt.

(OZ0002): **Rorschach:**
NOVO BONECO! Inteiramente articulada, essa reprodução em escala do temível justiceiro tem chapéu e sobretudo removíveis.

(OZB001): **Lança-arpêu do Rorschach:**
NOVO ACESSÓRIO! Esse modelo em escala do famoso lança-arpêu a gás é acionado por mola e dispara um arpêu em miniatura juntamente com um barbante. Aprovado para crianças acima de 5 anos.

(OZ0003): **Coruja:**
NOVO BONECO! Com capuz e cinto removíveis, esse modelo inteiramente articulado do ex-aventureiro noturno propicia horas de diversão.

(OZB002): **A Nave do Coruja:**
NOVO ACESSÓRIO! Cuidadosamente montada a partir de fotografias do famoso veículo, a Nave do Coruja tem uma cabine desmontável e detalhada, construída na mesma escala que OZ0003. Cabine iluminada! Pilhas não incluídas.

(OZ0004): **Moloch:**
NOVO BONECO! Com arma destacável e paletó de mágico, agora você pode tremer diante das falcatruas do famigerado príncipe do submundo na segurança de seu próprio lar.

(OIB003): **Bubastis:**
NOVO ACESSÓRIO! Você já pode ter a gigantesca lince mutante inteiramente articulada. Agora Bubastis irá auxiliar seus heróis, como faz na

Léo,
Concordo com você quanto à expansão da linha de bonecos. Meus estudos do registro de vendas em determinados contextos históricos sugerem um aumento na procura por "action figures" de soldados imediatamente antes de períodos sangrentos de maior beligerância. Devemos tirar vantagem dessa síndrome enquanto ela durar.
No entanto, eticamente sinto-me muito inseguro quanto aos bonecos de Rorschach, Coruja e Moloch, bem como seus acessórios. Sugiro que criemos, no lugar deles, um exército de terroristas fantasiados a serem apresentados como vilões nos desenhos animados para depois serem reproduzidos juntamente com suas armas, acessórios e veículos. Um toque militarista deve ajudar a vender mais. O público americano jamais aprovou integralmente a ideia dos super-heróis. Discutiremos melhor essa questão na próxima semana.

Saudações

Adrian Veidt

P.S.: Adorei Bubastis. Assim que os bonecos estiverem prontos, quero levar um para ela. Lembraças a Josephine e às crianças.

VEIDT Adrian Veidt
Presidente e CEO

O MÉTODO VEIDT: INT

Olá. Se você está lendo este
ocorreu é porque acha que precisa de um
confiança e magnetismo? Técnicas mentais
Muito bem. Nós podemos oferecer todas
preciso abrir espaço para um NOVO VO
Método Veidt foi criado para produzir jov

VEIDT

Ângela Neuberg
Diretora
Veidt Cosméticos e Artigos de Toa

Querida Ângela,

Em anexos, você vai encontrar
e anúncios em outdoors promovendo Nostalgia.

A imagética sexual é óbvia, a mulher ajustando a lingerie é
exageradamente erótica, mas revestida de ambientação romântica para não ofender
sensibilidades. Nas escolhas de modelos para os anúncios, preferimos aqueles dotados
de uma beleza andrógina. Suponho que seja para nos abrir uma via de acesso ao mercado
homossexual, uma tendência mais pronunciada na publicidade da loção pós-barba
Nostalgia. Tudo isso é muito bom, mas evita o principal elemento da campanha
Nostalgia:

No suave enfoque da atmosfera imaginária e romântica, os anúncios evocam um
retrato idílico do passado. Parece-me que o sucesso da campanha está diretamente
ligado ao estado de incerteza global existente nos últimos quarenta anos ou mais. Em
uma era de estresse e ansiedade, quando o presente parece instável e o futuro
improvável, a resposta natural é afastar-se da realidade, recorrendo tanto a fantasias
do futuro como a visões modificadas de um passado semi-imaginário.

Embora essa estratégia de marketing tenha certamente relevância e será, sem
dúvida, bem-sucedida em um contexto de intranquilidade social, sinto que devemos levar
em conta o fato de que, de um jeito ou de outro, tais condições não devem perdurar
indefinidamente. Em suma, as atuais circunstâncias em que a civilização encontra-se
devem levar ou não à guerra. Se chegarmos ao conflito, nossos melhores planos
tornam-se irrelevantes. Se a paz perdurar, imagino que surja uma onda de otimismo
social, necessitando de outra imagem para os cosméticos Veidt, voltada para um novo
consumidor.

Tendo em mente esse objetivo, a partir do próximo ano, descontinuaremos as
linhas de cosméticos masculinos e femininos, não importa o sucesso que estejam
conquistando, a fim de que sejam substituídas por outra que exemplifique melhor o
espírito de nosso público-alvo. Esta linha vai chamar-se 'Millenium'. A imagética
associada a ela deve ser moderna e controversa, projetando uma visão de utopia
tecnológica, todo um novo universo de sensações e prazeres que estarão ao alcance do
consumidor.

Gostaria que a nova linha estivesse pronta para lançamento no verão, e
agradeceria se algumas sugestões de publicidade fossem preparadas para minha
apreciação antes do Natal.

Antecipando sua cooperação e ansioso por trabalhar ao seu lado nesse
projeto, envio minhas mais sinceras lembranças a Frank. Precisamos almoçar
juntos em breve.

Adrian Veidt

Adrian Veidt



Nostalgia por VEIDT

14

21

28

VEIDT Adrian Veidt
Presidente e CEO

O MÉTODO VEIDT: INTRODUÇÃO

Olá. Se você está lendo este livro é porque se interessou pelo meu curso. E se não, porque acha que precisa de uma mudança em sua vida. Um corpo melhor? Mais confiança e magnetismo? Técnicas mentais avançadas que o ajudem em casa e nos negócios? Muito bem. Nós podemos oferecer todas essas coisas... mas a fim de adquirir e desfrutá-las, é preciso abrir espaço para um NOVO VOCÊ! Mais do que um curso de exercícios de fisicultura, o Método Veidt foi criado para produzir jovens capazes e brilhantes, que estarão em condição de herdar o mundo desafiador, promissor e árduo que nos aguarda no futuro. O curso foi projetado para ser fácil de ler e entender. Se seguir todos os passos, posso garantir que você perceberá rapidamente os resultados à medida que uma nova gama de habilidades e experiências se abrir a seus pés.

ENTENDENDO A SI MESMO

Tanto o corpo quanto a mente são partes de um robô biológico que nossa alma imaterial habita. Como qualquer máquina, ele pode ser ajustado, melhorado e preparado para funcionar de maneira mais eficiente, contanto que se entenda o processo para isso ocorrer. Por meio de meditação e exercícios intelectuais, podemos usar nossa mente de uma maneira que jamais imaginamos possível. No primeiro capítulo, vamos discutir o pensamento alternativo, a meditação Zen, o poder dos sonhos e do inconsciente, junto de outras técnicas muito úteis para o avanço mental e intelectual. Embora não se trate de uma religião, há poderosas disciplinas espirituais por trás do Método Veidt, que devem ser compreendidas caso o aluno pretenda prosseguir seus estudos.

A SAÚDE E O CORPO

Em nosso segundo capítulo, exploramos a conexão entre corpo e mente, aprendendo como ela pode nos ajudar a dominar a dor e o sofrimento sem recorrer a drogas e medicamentos. Nós mostraremos, passo a passo, uma variedade de técnicas para concentrar o poder de cura da mente sobre qualquer parte adoecida do corpo. Sob esse aspecto, também vamos examinar como as ações do corpo podem ser usadas para auxiliar a concentração mental, levando em conta as doutrinas da ioga e o treinamento de artes marciais.

CRIANDO UM NOVO VOCÊ

Nosso terceiro e mais extenso capítulo apresenta

Para finalizar, seja bem-vindo ao Método Veidt de aprimoramento físico e auto ajuda, um guia detalhado para entender o potencial latente dentro de cada um de nós. Espero que se sinta intrigado e motivado com o que descobrirá nestas páginas. Tenho certeza de que, se insistir, terminará este livro sentindo-se outra pessoa.

Existe um mundo novo e cheio de brilho logo adiante. Ele vai precisar de heróis tanto quanto o mundo atual, e um deles pode ser VOCÊ!
Meus melhores votos e muita coragem,

Adrian Veidt

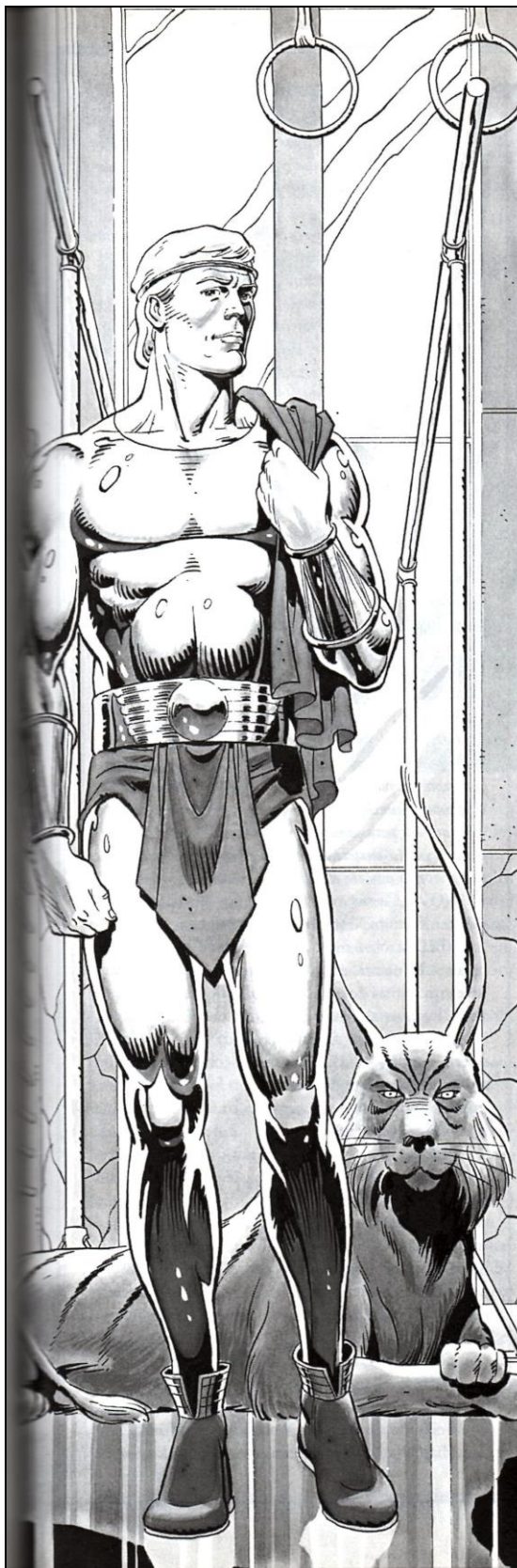
Anexa está a Introdução revisada do "Método Veidt". Favor endossar ao departamento responsável.

-V/

uma série de exercícios físicos e intelectuais cuidadosamente coordenada que, seguida corretamente, pode transformar VOCÊ em um super-homem no comando pleno de seu próprio destino. É necessário apenas o desejo de perfeição e a vontade para atingi-la. Nenhum equipamento especial ou outros custos extras são necessários. O Método Veidt abre o caminho para um futuro brilhante, no qual qualquer pessoa pode se tornar um herói.

VOCÊ E O MUNDO

Além de ser uma criatura orgânica integral e completa em si mesma, você também é parte de um organismo social maior, que consiste das pessoas à sua volta, aquelas com quem convive. Em última análise, estamos falando do mundo. Quando sua mente e corpo estiverem fortes e saudáveis, você interagirá de maneira salutar e positiva com o mundo ao redor, mudando-o para melhor, se possível, e aprimorando tanto a si mesmo quanto seu semelhante. O capítulo final vai ajudá-lo a entender o organismo que é o mundo e seu lugar nele. Você descobrirá que uma pessoa pode se deixar levar por esse organismo social e, ao ser arrastada pelas tensões predominantes na sociedade, abrir mão das responsabilidades pelos seus atos e para com os demais, ou pode assumir o controle flexionando músculos da vontade, comuns a todos nós, afetando nosso ambiente de maneira positiva e responsável.



DEPOIS DO BAILE DE MASCARAS

*Superestilo e a arte
de observar humanoides*



DOUG ROTH VISITA A ANTÁRTIDA
PARA ENTREVISTAR ADRIAN VEIDT

VEIDT: “O mais assustador na campanha para reeleger o presidente é que, no rastro da vitória no Vietnã, não vejo como eles podem fracassar. C.R.E.E.P! (Committee to Re-Elect the President) Que acrônimo horrível. Eu gostaria de saber quem o cunhou? Alguém que assistiu a episódios demais de “O Agente da U.N.C.L.E.” nos anos 60... Liddy, ou um dos outros humanoides de Washington.”

“Humanoides”. Estou conversando com um super-herói aposentado dentro de uma abóbada de vidro repleta de flores tropicais e beija-flores, enquanto do lado de fora os ventos antárticos lançam neve contra o vidro. Eu imaginei que nada mais poderia me surpreender a essa altura. No entanto, o repentino uso de um termo tão estranho é chamativo. Terei detectado um até agora não evidente desprezo pelos reles humanos por trás daquele rosto dourado e simpático? Por que “humanoides”? Eu lhe pergunto e ele ri.

VEIDT: “Desculpe, é uma piada íntima. Venho me referindo aos subordinados mais próximos de Nixon como humanoides desde que ouvi falar do banquete... e isso é verdade, eu juro... quando um dos auxiliares presidenciais derramou um copo de água no vice-presidente Ford. O auxiliar se desfez em desculpas, obviamente, mas Ford apenas sorriu e disse: ‘Ah, tudo bem. Ninguém é humano’. (Risos) Eu os chamo de humanoides desde então.”

Continua

A gargalhada de Adrian Veidt é profunda e volumosa, repleta de um calor que eu não antecipava quando o jato que ele contratou para me trazer pousou suavemente do céu branco da Antártida em uma pista de aterrissagem que mais lembrava um pequeno hífen negro de aparência perigosa, aberto no gelo infundável da região. A paisagem era árdua e fria, grande demais para nortear qualquer pessoa, e eu esperava o mesmo de qualquer homem que decidisse viver aqui.

O avião foi recepcionado na pista de pouso por três vietnamitas entusiasmaticamente amigáveis. Eles me levaram por entre obeliscos de mármore negro com rodopiantes faróis púrpuras até a fortaleza, que dominava a imensidão branca e nua e se estendia para todos os cantos.

Servos? Minhas sensibilidades liberais retorceram-se ante a ideia quase que automaticamente. Mais tarde, no entanto, ao saber que eram refugiados vietnamitas que estariam correndo perigo de vida após os expurgos que se seguiriam à vitória da América sem a intervenção de Veidt, eu não já estava mais tão certo. Uma vez que a Antártida não pertence a nação alguma, os três estão teoricamente a salvo da extradição, e seus chefes parece tratá-los mais como respeitáveis amigos do que como lacaios. Certamente, eles parecem inteiramente satisfeitos com seu trabalho e seu senhorio.

"O Sr. Veidt esforçou-se muito para entender nossa cultura. Ele conversa conosco muitas vezes sobre nossas crenças religiosas, fazendo muitas perguntas." O homem que me diz isso é sincero e profundo em seu testemunho, revelando um anseio quase paterno para que esta revista não passe uma impressão errônea de seu patrão:

"Ele não é como um astro de música pop. Não usa drogas ou trata mal as mulheres. Tenha cuidado pra deixar isso bem claro."

Quando chegamos à fortaleza, Veidt ainda está realizando seu exercício diário em uma academia de proporções vastas e quase oníricas, onde barras paralelas se encontram no infinito. Eu sou cordialmente convidado a assistir enquanto ele termina, e, enquanto observo aquele corpo perfeito como um relógio suíço se contorcendo e rodopiando sobre mim num fácil desafio à gravidade, todas as minhas dúvidas anteriores com respeito à acessibilidade de Veidt retornam.

Lá está ele, bem acima de mim: o homem. Adrian Veidt. Ozymandias... ops. Oh-oh. Nós não o chamamos mais assim, não é mesmo? A máscara já não está mais presente, mas, enquanto gira nas barras com um movimento centrífugo lento e gracioso, ainda está usando o traje dourado e a tiara. Toda as namoradas que tive nos últimos quatro anos queriam deitar com esse sujeito, mais do que Jagger; mais do que Springsteen ou D'Eath ou qualquer outro grande nome, e agora aqui estou eu, olhando para ele e tendo que admitir que ele parece um deus! Não dá para acreditar que esse homem tenha aceito ser entrevistado por alguém tão obviamente enlameado nos refúgios da genética quanto eu...

...mas lá vem ele, saltando ao solo, apanhando a toalha púrpura — que, mais tarde eu noto, é na verdade a túnica de sua roupa — e encucando-se debaixo dos braços à moda inconfundível dos Homo sapiens. Ele está

caminhando na minha direção, seu sorriso um misto de Jackie Coogan e JFK, estendendo uma mão que aperta a minha com força suficiente para eu me sentir feliz de saber que é amiga. Ele olha em direção às janelas da academia, além das quais uma nevasca parece ter início, e sorri novamente.

"Não é o tipo de neve com que vocês estão acostumados na Califórnia, Sr. Roth."

Uma piada sobre cocaína! Adrian Veidt, o magnífico Ozymandias, tinha acabado de fazer uma piada sobre cocaína! Nooooooooo! Nós iniciamos facilmente a conversa a partir de então e, depois de se vestir, ele me leva a um passeio por sua fortaleza, mais opulenta do que qualquer sonho que Versailles possa ter tido. Terminamos em uma ampla seção do saguão principal que parece ser inteiramente coberta por telas de tevê, cada uma sintonizada em canais diferentes. É aqui que realizamos nossa entrevista, e eu reparei que seus olhos frequentemente perambulam ao redor do tumulto de imagens conflitantes enquanto conversamos. Somente depois que expressei minha preocupação com respeito a ruídos de fundo atrapalhando meu equipamento de gravação é que ele pensa em abaixar o som das múltiplas televisões. Elas não parecem afetar sua concentração em nada.

Antes de começar minha entrevista, eu tomo fôlego e me lembro por que estou aqui. Quase perdido em meio à cacofonia envolvendo a patifaria da emenda constitucional proposta pelo velho Nixon, um dos super-heróis mais respeitados e de tendência centro-esquerda da América silenciosamente aposentou o combate ao crime para iniciar uma carreira nos negócios. Quando esta revista lhe telefonou a fim de saber por que, ele gentilmente se ofereceu para me transportar a seu retiro na Antártida, onde poderia dar a entrevista com mais conforto. Soltando o ar, eu aperto o botão de gravar e começo.

NOVA: Como você se tornou um super-herói? Seus pais eram ricos? Ou seja, isso lhe deu alguma vantagem?

VEIDT: Não mais do que pude fazer por mim mesmo. Minha mãe me deixou muito dinheiro quando morreu, mas doe tudo à caridade quando tinha 17 anos. Eu queria provar que poderia realizar qualquer coisa que desejasse a partir do nada. Além do mais, queria estar livre de preocupações com dinheiro. Em consequência disso, dinheiro nunca foi problema para mim. Respondendo sua pergunta, uma pessoa se torna super-herói ao acreditar no herói que existe dentro de si e fazendo-o emergir por um ato de vontade. Acreditar em si mesmo e em seu potencial é o primeiro passo para perceber esse potencial. Em contrapartida, você pode fazer como Jon: cair em um reator nuclear e torcer pelo melhor. De minha parte, acho que prefiro meus próprios métodos. (Risos)

NOVA: Desculpe dizer isso, mas essa filosofia não é meio Norman Vincent Peale — essa conversa de autorrealização? Como exatamente explorar esse potencial até o grau que você obviamente alcançou?

VEIDT: As disciplinas do exercício físico, meditação e estudo não são terrivelmente esotéricas. Os meios de se obter uma capacidade além das assim chamadas pessoas comuns estão ao alcance de



Foto - cortesia de Triângulo Ltda. © 1975

qualquer um, se nosso desejo e vontade forem fortes o bastante. Estudei ciência, arte, religião e cem filosofias diferentes. Qualquer um pode fazer o mesmo. Ao aplicar o que se aprende e ordenando os próprios pensamentos de uma maneira inteligente, é possível realizar qualquer coisa. Possível para as "pessoas comuns". Esse é um termo que eu gostaria de ver enterrado: pessoas comuns. Ridículo. Não existem pessoas comuns.

NOVA: Voltando à sua carreira como mascarado, por que você a abandonou?

VEIDT: Houve várias razões, mas basicamente teve a ver com minha crescente incerteza sobre o papel do herói mascarado nos anos 70. O que realmente significa combater o crime? Significa fazer valer a lei quando uma mulher rouba comida para alimentar os filhos ou lutar para desmascarar aqueles que, geralmente dentro da legalidade, provocaram a pobreza dela? Sim, eu desbaratei a rede de traficantes e fui acusado de ser um lacaio do sistema por fazer isso... Essas coisas aconteciam muito nos anos 60. Eu também desvendei planos de facções extremistas dentro do Pentágono. Por exemplo, o plano de liberar algumas doenças bastante desagradáveis sobre a população da África. Essa denúncia levou o *New Frontiersman* a me taxar de "Títere de Pequim" com base em minhas viagens durante a juventude pelo Oriente. Acho que cheguei a um ponto em que comecei a me perguntar se toda evidência e combate a males indivi-

duais faz algum bem ao mundo como um todo. Esses males são apenas sintomas de uma doença maior do espírito humano e eu não acredito que seja possível curar uma doença suprimindo seus sintomas. Toda essa abordagem *aspirina* dos problemas de nossa sociedade me incomoda muito. Não funciona. Talvez, como homem de negócios, eu possa fazer mais e em uma escala mais significativa.

NOVA: Em que tipo de mundo você consegue se ver no futuro?

VEIDT: Depende inteiramente de nós... cada um de nós. A futurologia me interessa talvez mais do que qualquer outro assunto e por isso merece um tempo enorme de estudo. Nesse exato momento, a tecnologia está avançando em progressão geométrica e, por volta do começo do próximo século, eu hesitaria em prever qualquer limitação ao espírito humano. Eu diria sem titubear que um novo mundo está ao nosso alcance, pleno de experiências e possibilidades inimagináveis se nós realmente o desejarmos com afincio. Não uma utopia — não acredito que espécie alguma possa continuar a crescer e evitar a estagnação sem *alguma* adversidade —, mas uma sociedade com uma base mais humana, onde os problemas que nos assediam sejam, ao menos, *novos* problemas.

NOVA: Você não acha que existe uma possibilidade de termos danificado o meio ambiente a tal ponto que não haja mais volta, ou que podemos, algum dia, ter um conflito nuclear fatal com os soviéticos?

Continua

VEIDT: Claro. Claro que sim. Eu estaria ignorando os fatos se não aceitasse essas coisas como possibilidades muito fortes. Como já disse, tudo depende de nós... se queremos individualmente o Armagedom ou um novo mundo de potencial fabuloso e ilimitado. Essa pergunta não é tão óbvia quanto parece. Eu acredito que muitas pessoas realmente querem, pelo menos em um nível inconsciente, o fim do mundo. Elas desejam ser poupadas da responsabilidade de manter este mundo, do esforço da imaginação necessário para perceber tal futuro. E, é claro, há outros que querem muito viver. Vejo a sociedade do século 20 como uma espécie de corrida entre o iluminismo e a extinção. Em uma faixa, você tem os quatro cavaleiros do Apocalipse...

NOVA: É na outra?

VEIDT: A sétima cavalaria. *(Risos)*

NOVA: Mudando de assunto completamente, você ouve música? Gostaria de saber quais seriam seus gostos... como super-herói.

VEIDT: Eu aprecio música eletrônica. Imagino que seja algo bem típico de super-herói, não? Gosto de música *avant-garde* em geral. Cage, Stockhausen, Penderecki, Andrew Lang, Pierre Henry. Terry Riley é muito bom. Ah, eu ouvi coisas muito interessantes vindas da Jamaica... uma espécie de híbrido entre a música eletrônica e o reggae. É um estudo fascinante nas novas formas musicais quando uma cultura amplamente pré-tecnológica tem acesso a técnicas modernas de gravação sem os preconceitos tecnológicos que nós acumulamos e que limitam nossa visão. Chama-se *dub music*. Você apreciaria, tenho certeza.

NOVA: Como você se dá com o restante da comunidade super-heroica? Alguns parecem muito direitistas, em contraste à sua postura. Estou falando de Rorschach, o Comediante, Dr. Manhattan...

VEIDT: *Jon?* Direitista? *(Risos)* Se existe alguma coisa neste cosmo que esse homem não é capaz de fazer é ter um viés político. Acredite no que estou dizendo... você teria de conhecê-lo para entender. Pense bem... o

que você prefere: as formigas vermelhas ou as pretas?

NOVA: Há... eu não tenho nenhuma preferência em particular...

VEIDT: Exatamente. Bem, imagine como Jon se sente. Rorschach, eu não conheço muito bem. Creio que ele é um homem de grande integridade, mas parece ver o mundo em termos maniqueístas, muito preto e branco. Eu pessoalmente acredito que isso seja uma limitação intelectual.

NOVA: E o Comediante? Sei que não há muita simpatia entre vocês. Soube que ele te espancou em combate quando você estava apenas começando...

VEIDT: Sim. Bem, foi um caso de identidade confundida e desentendimento completo. Por alguma razão, isso acontece muito quando combatentes do crime fantasiados se encontram pela primeira vez. *(Risos)*

NOVA: Mas você e o Comediante não se dão bem?

VEIDT: Vejo que você é bem determinado, não? *(Risos)* Nós não somos grandes amigos. Graças a diferenças políticas. Ele me vê como um dileitante intelectual que gosta de se meter em assuntos nacionais que não me dizem respeito. Eu o vejo como um mercenário amoral capaz de se aliar a qualquer facção política que lhe conceda maior liberdade de ação. A diferença é assim, simples e profunda.

NOVA: Então não há nenhuma sensação de desapontamento com seus colegas de combate ao crime?

VEIDT: Em absoluto. Alguns dos meus mais caros amigos estão entre eles. Tudo que lhes desejo é muita sorte nos anos que vêm pela frente.

NOVA: Concluindo a entrevista, você sempre foi citado pelos meios de comunicação como o homem mais inteligente do mundo. Isso é verdade ou te incomoda?

VEIDT: Não, não é verdade, mas é muito lisonjeiro e eu não me importo nem um pouco. Se alguém quisesse me chamar de homem mais elegante do mundo, eu também não ligaria. *(Risos)* Não, não, eu não me importo de ser o homem mais inteligente do mundo. Só não queria que fosse este mundo. ♣

OS TEMPOS ESTÃO MUDANDO

NOSTALGIA POR VEIDT

